Library of

Wellesley College

Purchased from
Dean Fund

No. 176569

Date Due

MAY 2	1950		
0 '54			

Library Bureau Cat. no. 1137

EINFÜHRUNG

IN DIE

GREGORIANISCHEN MELODIEN

EIN HANDBUCH DER CHORALWISSENSCHAFT

VON

PETER WAGNER

DRITTER TEIL

GREGORIANISCHE FORMENLEHRE

EINE CHORALISCHE STILKUNDE

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1921

GREGORIANISCHE FORMENLEHRE

EINE CHORALISCHE STILKUNDE

VON

PETER WAGNER

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1921

17569

Copyright 1921 by Breitkopf & Härtel, Leipzig

Printed in Germany

Vorwort.

Länger als zuerst beabsichtigt und dem Verfasser lieb war, — neun Jahre nach der zweiten Auflage des zweiten Bandes — mußte der dritte Band der »Einführung in die gregorianischen Melodien« auf sein Erscheinen in der Öffentlichkeit warten. Der Weltkrieg hat auch hier verzögernd gewirkt und den Druck der bereitliegenden Handschrift vorerst unmöglich gemacht. Es gebührt aber der Verlagshandlung warmer Dank, daß sie schon vor seinem Ende sich des umfangreichen Buches annahm und sich selbst durch die ins Ungemessene gesteigerten Papierkosten und Arbeitslöhne nicht abhalten ließ, ihm ihre altbewährte Sorgfalt zu widmen.

Damit wurde es dem Verfasser ermöglicht, die Früchte einer vieljährigen Forschertätigkeit abschließend den Freunden der musikalischen Vergangenheit vorzulegen. Erheischte schon der zweite Band, die »Neumenkunde«, jahrelange Arbeit, selbst wenn nur die Beschaffung der Quellenmaterialien in Betracht kommt, so nahm die für diesen dritten Band notwendige mehrmalige Durcharbeitung des ungemein umfangreichen Stoffes bis zur Erkenntnis der choralischen Formgesetze eine noch größere Zeit in Anspruch. Sie lief neben der Arbeit für die beiden ersten Bände einher und schwebte mir von Anfang an als die Hauptaufgabe vor. Dort waren die liturgische Umwelt und das äußere schriftliche Kleid der alten Kunst zu zeichnen, hier führt die Darstellung in ihr Inneres hinein und sucht die in ihr wirksamen stilistischen Normen ausfindig zu machen.

Dieser Teil der mittelalterlichen Musik ist bekanntlich von der Forschung am meisten vernachlässigt worden. Was die bisherige Literatur darüber bietet, ist wenig und vermag keine nur einigermaßen zutreffende Vorstellung von dem eigentümlichen künstlerischen Leben der alten Lieder und ihrem Reichtum an melodischen Gestaltungen zu erwecken. Die mittelalterliche kirchliche Monodie ist trotz ihrer außerordentlichen geschichtlichen Bedeutung immer noch großenteils ein unbekanntes Land geblieben, zu dem zwar manche emsig die Zufahrt frei zu machen suchten, in dessen Inneres jedoch nur wenige vorgedrungen sind. Ich habe gewohnheitsgemäß

die Aufsätze und größeren Abhandlungen, die sich mit dem jeweils vorliegenden Gegenstand beschäftigten — leider waren es nur wenige deutsche — in den Fußnoten namhaft gemacht, auch dann, wenn sie — und das war die Regel — ohne Schaden hätten übergangen werden können. Ich tat es, um dem Leser, der eine Vergleichung der bisherigen Darstellung und der meinigen vornehmen will, die Aufgabe zu erleichtern.

Die aufgewandte Mühe war nicht umsonst. Mit Genugtuung darf ich auf die erzielten Ergebnisse hinweisen, die die meisten choralischen Ausdrucksweisen zum ersten Male in ihrem Aufbau bloslegen; ich nenne besonders die Struktur der Psalmodie mit ihren subtonalen und subsemitonalen Rezitationstönen, die Variationstechnik der Responsorien, Tractus und Gradualien, die wandernden Melismen, ihren Bau, sowie ihre Verwendung im Dienste der Interpunktion und der Interpretation des Textes; vieles andere wird dem aufmerksamen Leser nicht entgehen. Meine Untersuchungen waren längst beendet und ihre wichtigsten Ziele erreicht, als die bekannte Forderung nach stärkerer Betonung des stilistischen Momentes in der musikgeschichtlichen Forschung erhoben wurde. Ich habe mich an diesen Erörterungen nicht beteiligt, sondern vorgezogen, die praktische Ergänzung dazu aus einem wichtigen Gebiete der musikalischen Vergangenheit zu liefern.

Da die nunmehrige amtliche Ausgabe des römischen Kirchengesanges im Anschluß an die Überlieferung der mittelalterlichen Choralhandschriften gearbeitet ist, erschien es wünschenswert, ihre Singweisen nicht unberücksichtigt zu lassen. Sogar die für neuere Feste etwa notwendig gewordenen Melodien des Graduale und Antiphonarium vaticanum konnten, da sie nach dem Muster der älteren und aus älterem melodischen Stoff hergestellt wurden, in die Darstellung mit einbezogen werden, selbstverständlich nicht, um aus ihnen neue Formgesetze abzuleiten, sondern nur um festzustellen, ob und inwieweit ältere darin beachtet wurden. So wird das Buch nicht nur dem Historiker der mittelalterlichen Musik von Nutzen sein, sondern auch dem Freunde des heutigen Kirchengesanges, da es ihm den gesamten Formenschatz der gegenwärtigen Praxis zu erschließen sucht.

Hätte der so schon starke Umfang des Bandes nicht eine Beschränkung auf das Notwendige gebieterisch erheischt, so wäre derselbe noch weit überschritten worden. Wievieles des Interessanten und Bedeutsamen die mittelalterlichen Gesangbücher enthalten, weiß jeder, der vorurteilslos und mit geschichtlich geschärftem Auge sich ihnen zuwendet. Ich hoffe aber, alles Wesentliche,

was die Formenlehre angeht, vorgelegt zu haben, soweit das heute überhaupt schon möglich ist.

Es ist mir nahegelegt worden, auch der Theorie des gregorianischen Gesanges einen eigenen Band der »Einführung« zu widmen. Ich habe mich nicht entschließen können, diesem Gesuche zu willfahren. Nicht deshalb, weil der Gegenstand eine ausführliche Behandlung nicht verdiente; er verdient sie ebensogut wie die äußere und liturgische Geschichte des römischen Gesanges, seine Notenschriftkunde und seine Formenlehre. Auch würde die »Theorie« sehr gut in den Rahmen des »Handbuches der Choralwissenschaft« hineinpassen. Aber für eine ausführliche und zusammmenhängende Darlegung der Choraltheorie ist der Augenblick wohl noch nicht gekommen. Die Untersuchung der alten Lieder ist noch nicht weit genug fortgeschritten, und solange ihr Gesamtschatz nicht in wissenschaftlich einwandfreier Ausgabe vorliegt, wird eine Theorie des gregorianischen Gesanges immer nur Einzelbeobachtungen zusammentragen, nicht aber die das ganze Gebiet beherrschenden theoretischen Normen darstellen können; noch viel weniger ist heute schon daran zu denken, die Zusammenhänge mit den theoretischen Grundlagen des christlichen Gesanges im Osten restlos zu erfassen. Übrigens enthält gerade dieser III. Teil mancherlei Bausteine zu einer solchen Theorie; ich denke da z. B. an die Feststellungen über die tonartliche Entwicklungsgeschichte, die zahlreichen Tatsachen, die uns in die Zeit vor der Annahme des Achttonartensystems zurückführen; und was die Rhythmik angeht, so hat Band II bereits dasjenige vorgelegt, was über den rhythmischen Sinn der Neumen zu sagen ist. Endlich habe ich zu den wichtigsten theoretischen Fragen bereits im zweiten Teile meiner »Elemente des gregorianischen Gesanges« (Pustet, Regensburg, 2. Aufl.) Stellung genommen, die als Ergänzung dieses Handbuches gelten mögen.

Als vor nunmehr 26 Jahren (1895) die erste Fassung der »Einführung in die gregorianischen Melodien« in die Öffentlichkeit trat, ein Buch mit den Vorzügen und den zahlreicheren Schattenseiten einer Jugendarbeit, habe ich das Vorwort mit dem Wunsche beschlossen, die deutsche Forschung möge sich des musikgeschichtlichen Gebietes, dem das Buch gewidmet war, mit größerem Eifer annehmen. Seither ist es wohl besser geworden. Auch haben jüngere Kräfte sich dem bis dahin nur spärlich betretenen Felde zugewendet und suchen mit größerem oder geringerem Erfolg einzelne der zahlreichen Fragen aus der alten Kunst zu bemeistern. Was aber fehlt, ist ausgiebiges und leicht zugängliches Quellenmaterial. Wer bei uns selbsttätig und an der Hand der Quellen

bis zum geschichtlichen Untergrund aller europäischen Kunst eindringen will, ist immer noch auf fremde Vorlagen angewiesen. Wir besitzen bis zur Stunde keine Veröffentlichung eines der deutschen Denkmäler des mittelalterlichen Meß- und Offiziumsgesanges aus der Frühzeit des Liniensystems, dem 12. und 13. Jahrh., obschon es deren mehrere gut erhaltene gibt, und gerade die deutschen Gesangbücher gegenüber der romanischen Überlieferung mehrfach künstlerische Eigenart bekunden, die auf die musikalische Veranlagung, die Neigungen und Gewohnheiten unserer Vorfahren in einer Zeit, aus der wir überhaupt keine anderen musikalischen Denkmäler besitzen, ein besonderes Licht werfen. Italische, englische und französische Quellen dieser Art sind bekanntlich in der Paléographie musicale und in den Ausgaben der Plainsong and Mediaeval Music Society jedermann erreichbar. Über die lithographisch hergestellten Mitteilungen aus deutschen Quellen, wie sie zuerst Hermesdorff und Schlecht seit 1872 der Trierer Cäcilia und dem Aachener Gregoriusblatt beilegten, ist bei uns außer dem zweiten Bande der »Einführung« und Wolfs »Handbuch der Notenschriftkunde« I eigentlich nur Gmelch mit seiner Lichtdruckausgabe der Lieder der heiligen Hildegard von Bingen (Düsseldorf 1913) hinausgekommen, wenn man von gelegentlicher lichtbildlichen Wiedergabe einer oder einiger Seiten aus einem alten Gesangbuche in den choralgeschichtlichen Arbeiten von Weinmann, Marxer, Drinkwelder u. a. absieht. Trotz aller widrigen Zeitumstände darf man hoffen, daß auch einmal bei uns ein geschickt ausgewähltes und vollständig erhaltenes Graduale und Antiphonar im Urbild möge der Forschung zugänglich gemacht werden, und uns berichte vom Lobe Gottes, wie es unsere Vorfahren vor vielen Jahrhunderten gesungen haben. Den Hauptnutzen wird auch da die wissenschaftliche Erkenntnis der künstlerischen Vergangenheit unserer Heimat davontragen.

Die seit der letzten Auflage der zwei ersten Bände zu diesen nötig gewordenen Zusätze oder gelegentlichen Berichtigungen sind am Ende dieses Bandes nachgetragen und seien den Benutzern des Werkes zur Beachtung empfohlen.

Freiburg (Schweiz) im Mai 1921.

Peter Wagner.

Inhaltsangabe.

Seite

Einleitung. Übersicht über die gregorianischen Formen . . . . 1—16

Erster Teil. Die gebundenen Formen.

Erster Abschnitt. Das liturgische Rezitativ.

I. Kapitel. *Allgemeines. Die Versikel.* Sprache und Gesang. Die Lektionsbücher. Die Tuba. Die Kadenzen. Der Akzent. Das Initium. Die Versikel . . . . . 19—36

II. Kapitel. *Die Lektionen.* Die Töne für die Lesungen der Matutin, der Epistel, des Evangeliums und der Prophetien . 37—52

III. Kapitel. *Die Orationen.* Die Töne für die Kollekten. Das Pater noster und die Präfation. Übergang der Punktation in die neuere Interpunktion . . . . . 53—82

Zweiter Abschnitt. Die Psalmodie.

I. Kapitel. *Die antiphonischen Psalmtöne des Offiziums.* Allgemeines. Die acht Töne der archaischen und der klassischen Zeit. Neuere Formeln . . . . . 83—106

II. Kapitel. *Die melodische Struktur der antiphonischen Psalmtöne des Offiziums.* Ihre Tenoren, Initia, Medianten und Finalen . . . . . 107—138

III. Kapitel. *Die antiphonische Meßpsalmodie.* Ihre acht Töne und deren Verbindung mit dem Psalmtext . . . . . 139—175

IV. Kapitel. *Die Psalmodie des Invitatoriums,* Ihre Dreiteiligkeit, Tenores, Medianten und Finalen . . . . . 176—187

V. Kapitel. *Die responsoriale Offiziumspsalmodie.* Die acht Töne. Ihr Bau. Doppeltenores, Initia, Medianten und Finalen. Verfall im 16. Jahrhundert . . . . . 188—216

VI. Kapitel. *Die Responsoria brevia.* Verschiedene Typen . 217—223

VII. Kapitel. *Andere rezitativische Stücke.* Das Te Deum, das Praeconium paschale, die Lamentationen des Jeremias, die Passion, die Genealogien, die Allerheiligen-Litanei . . . . . 224—264

VIII. Kapitel. *Rückblick. Zur Rhythmik des Rezitativs und der Psalmodie.* Rhythmischer und metrischer Vortrag. Der Kursus. 265—278

Zweiter Teil. Die freien Formen.

Erster Abschnitt. Gesänge mit Prosatexten.

Seite

I. **Kapitel.** *Allgemeines über ihre Gliederung und das Verhältnis von Wort und Ton.* Zwei- und mehrteilige Gesänge. Die choralische Periode. Textaussprache. Behandlung der Akzentsilbe und Abweichungen davon. Inneres Verhältnis von Melodie und Text. Ausdeutungen des Textes . . . . . 281—302

II. **Kapitel.** *Die Antiphonen.* Ihre Tonarten und Melodiebildung. O- und allelujatische Antiphonen. Melodische Themen. Die Invitatorien und Versus ad repetendum. Jüngerer Antiphonenstil seit dem Trinitatisoffizium. Prozessions- und marianische Antiphonen. Die Caudae der Neumata. Der Stil des Introitus und der Communio . . . . . 303—326

III. **Kapitel.** *Die Responsorien des Offiziums.* Ihr Stil und Verhältnis zu den Responsorien der Messe. Ihre Tonarten und Variationstechnik, aufgewiesen an typischen Singweisen. Responsoriale Neumata und Melismen. Das IX. *Descendit de coelo.* Jüngere Responsorien . . . . . 327—351

IV. **Kapitel.** *Die Sologesänge der Messe. Die Tractus.* Ihr Stil: freiere psalmodieähnliche Variationen. Die beiden Typen des II. und VIII. Modus. Das Canticum *Benedictus es.* Alter der Tractusmelodik und ihrer Tonarten . . . . . 352—368

V. **Kapitel.** *Die Gradualresponsorien.* Melismatischer Stil. Die vermutlich älteste Singweise (diejenige der Osterwoche) ist die melismatische Ausweitung einer uralten Formel der Chorpsalmodie. Final-, Binnen- und Initialmelismen, die immer wiederkehren. Die jüngste Gruppe, die des V. Modus, nähert sich unserm Dur. Die Technik der wandernden Melismen ist wie die der Tractusmelismatik synagogal . . . . . 369—396

VI. **Kapitel.** *Die Alleluja mit ihren Versen.* Auch hier mehrere deutlich erkennbare Schichten. Die ältesten (der Weihnachtszeit) stehen im II. und VIII. Modus und beschließen den Vers mit eigenem Melisma. Die jüngeren stehen in allen acht Modi und wiederholen auf den letzten Verssilben den Jubilus vor dem Vers. Der Jubilus macht von der Technik der Wiederholung regelmäßigen Gebrauch, ebenso die Versmelismen. Diese symmetrische Struktur darf als lateinisch angesehen werden 397—417

VII. **Kapitel.** *Die Offertorien mit ihren Versen.* Diese Gesänge gehören zu den entwickeltsten des ganzen choralischen Repertoriums. Ausgeführte Melismen, die wieder mit Wiederholungen arbeiten, aber auch Textwiederholungen, darunter solche seltsamer Art. Die Verse sind in freien Perioden komponiert, ohne psalmodische Formeln. . . . . 418—434

VIII. **Kapitel.** *Das Ordinarium Missae.* Im ganzen jüngere Stücke von besonderem Charakter, bei einigen die Verfasser bekannt. Das Kyrie eleison, seine drei Formen. Das Agnus Dei und sein Bau. Das Gloria, älteste und jüngere Formen. Das Sanctus zuerst Forsetzung der Präfation, dann freiere Weisen. Das Credo, älteste und jüngere Weisen. Vollständige tonartlich einheitliche Missae . . . . . 435—464

Zweiter Abschnitt. Gesänge mit Texten in poetischer Form.

Seite

I. Kapitel. *Die Hymnen.* Älteste syllabische Form und metrische Ausführung. Allmählicher Übergang zu rhythmischen Formen und zum Sieg der Singweise über die Textaussprache. Die melodische Struktur der überlieferten Singweisen: Liedform und melodische Anklänge der Verszeilen. Einige besondere Melodien. Prozessionshymnen . . . . . 462—482

II. Kapitel. *Die Sequenzen.* Ihre syllabische Melodiebildung und Beziehungen zum Allelujajubilus. Sequenzen deutscher und französischer Herkunft. Allmähliche Annäherung an die Hymnenform. Mensurierter Vortrag der Prosen. Die »Prosa de asino« und Mariensequenzen . . . . . 483—501

III. Kapitel. *Die Tropen.* Syllabische, durch Auflösung von Melismen entstandene Tropen des Kyrie, Offertoriums, *Benedicamus* und der Responsorien; reichere, erweiternde Tropen zu Introiten, Evangelien, Episteln und Sequenzen . . . . . 502—516

Rückblick. *Zur geschichtlichen Würdigung des gregorianischen Gesanges.* Die ausführenden Personen. Entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Die Koloratur. Vokaler Charakter. Die Diatonik. Beziehungen zur neueren Musik. Älteste Tonarten. Deutschland und der gregorianische Gesang . . . . . 517—525

Nachträge und Berichtigungen zum ersten, zweiten und dritten Bande der »Einführung in die gregorianischen Melodien«. . 526—534

Personen- und Sachregister . . . . . 535—540

Einleitung.

Übersicht über die gregorianischen Formen.

Von allen Zweigen der Choralwissenschaft ist die gregorianische Formenlehre bis heute am meisten vernachlässigt worden. Was die Lehrbücher des Chorals darüber sagen, berücksichtigt nur den praktischen Bedarf der Gegenwart oder verliert sich in dilettantischen Darlegungen, ohne die verschiedenen Stilgattungen nach ihrem geschichtlichen und ästhetischen Grunde zu befragen. Und doch ist nichts so sehr geeignet, das Verständnis der alten Musik zu fördern, als das Studium ihrer Stillehre. Der vorliegende dritte Band der »Einführung in die gregorianischen Melodien« will daher den Leser in das Innere der gregorianischen Kunst geleiten, während der erste und zweite der Betrachtung ihrer geschichtlichen Umgebung und ihres schriftlichen Kleides gewidmet waren.

Die Ausgleichung der Ausdrucksweisen und Formen, welche die sogenannten Reformbücher seit dem 17. Jahrhundert, vor allem die medizäische Ausgabe des Graduale 1614 und 1615 in so unvorteilhafter Weise durchführten, hat lange Zeit den Drang nach stilistischen Untersuchungen über die liturgische Musik nicht wecken können. Wer aber durch das Dickicht dieser oft plan- und stillosen Tonfolgen zur mittelalterlichen Überlieferung sich durchzuwinden vermochte, dem mußte sich der Reichtum an Formen und der künstlerische Hochwert der alten Lieder bald auftun. Auf deutscher Seite sind da mit Auszeichnung zu nennen die Altmeister der deutschen Choralforschung, Hermesdorff, Schlecht und Schubiger, denen man immer wieder begegnet, von welcher Seite auch man die alten Gesänge vornimmt. Namentlich die von Hermesdorff geleitete Trierer »Cäcilia« (seit 1872) veröffentlichte eine Reihe von kritischen Aufsätzen dieser Gelehrten, die zum Teil noch heute zu fesseln vermögen. Weiter hat Ambrosius Kienle zumal in seiner »Choralschule« (seit 1884) feine Beobachtungen über die stilistische Eigenart der alten Choräle niedergelegt. Peter Bohn lieferte auf Grund bis dahin unbekannter Quellen eine wertvolle

Abhandlung zum liturgischen Rezitativ und dessen Aufzeichnung in den »Monatsheften für Musikgeschichte« 1887 Nr. 4. Der Zeit nach folgt dann die erste Ausgabe dieses Buches, welches die beiden letzten Kapitel vornehmlich der gregorianischen Formenlehre widmete. Mehrere Abhandlungen, zumal in der »Gregorianischen Rundschau«, hatten Einzelheiten der Stillehre zum Gegenstande. Auch Fleischers »Neumenstudien« sind in Teil I S. 97 ff. dem liturgischen Rezitativ näher getreten. Mit der Psalmodie und ihren Differenzen beschäftigte sich F. X. Mathias in seiner wertvollen Ausgabe des Tonars des Straßburger Chronisten Königshofen. Zuletzt ist hier Johners »Neue Schule des gregorianischen Gesanges« (seit 1906) zu nennen.

Die Reihe der neueren Arbeiten in französischer Sprache wird eröffnet durch Dom Pothier's »Mélodies grégoriennes d'après la tradition« (1880), die namentlich das liturgische Rezitativ untersuchen. Verschiedene Aufsätze desselben Verfassers in der Grenobler »Revue de Chant grégorien« befassen sich gleichfalls mit Stilfragen. Thiéry's »Étude sur le Chant grégorien« (1883) nimmt der Reihe nach die verschiedenen Choralformen vor und beleuchtet sie an einigen Proben, die allerdings häufig aus trüber Quelle stammen oder nicht originalgetreu wiedergegeben wurden. Umfangreicher und wertvoller sind die Untersuchungen der »Paléographie musicale« über die Psalmodie in Band III und IV. Grundlegende Bedeutung besitzt Gevaert's »Mélopée antique dans le Chant de l'église latine« (1895), die zum ersten Male und systematisch dem Bau der Antiphonen nachgegangen ist. Auch Gastoué hat in seinen zahlreichen Schriften und Aufsätzen Beiträge zur choralischen Formenlehre geliefert; ich erwähne hier: »Les Origines du Chant Romain« (1907) und »Le Graduel et l'Antiphonaire Romains« (1913). Italien hat neuerdings das Buch von Paolo M. Ferretti »Il cursus metrico e il ritmo delle melodie gregoriane« (1913) beigesteuert. Vieles aber bliebe selbst dann noch zu tun übrig, wenn die genannten Arbeiten sämtlich einer unvoreingenommenen wissenschaftlichen Prüfung standhielten.

Die folgende Darstellung setzt sich zur Aufgabe, unter kritischer Benutzung der Vorarbeiten[1] das Gebäude der gregorianischen

[1] Leider war der Ertrag dieser Vorarbeiten viel geringer, als ich hoffte. Die Hauptarbeit und mehr als das war noch zu leisten, und so muß dieser Teil in noch höherem Maße als die beiden ersten Teile der »Einführung in die gregorianischen Melodien« die meisten Resultate für sich in Anspruch nehmen. Selbst die Paléographie musicale enttäuscht hier. Ihre vornehmlich polemisch gerichtete Darstellung der Psalmodie hat sie gehindert, den grundlegenden

Formen von den einfachsten bis zu den entwickeltsten Gebilden aufzurichten. Dabei wird es sich empfehlen, mit den stilistischen Darlegungen die ästhetische Untersuchung so zu verbinden, daß überall auf den allgemein künstlerischen Wert der Formen hingewiesen wird. Eine systematische Ästhetik des Chorals ist nicht beabsichtigt; soweit eine solche sich als notwendig herausstellen sollte, kann man dies Unternehmen getrost der Zukunft überlassen. Hier soll jede Form auf ihren Schönheitsgehalt untersucht werden, also angewandte Ästhetik zum Worte kommen.

Die erste Frage, die sich uns aufdrängt, lautet: wie sind die Choralstile einzuteilen? Man könnte sie in der Reihenfolge aufstellen, in der sie in der Liturgie erscheinen. Das wäre aber eine äußerliche Scheidung, die geschichtlich Zusammengehöriges trennt und keinen Einblick in die musikalische Logik des Gebäudes der Choralkunst gestattet. Eine andere Einteilung könnte die Gesangstexte zum Ausgangspunkte nehmen, prosaische und poetische Texte scheiden. Die zweite Gruppe würde dann die Hymnen, Sequenzen und verwandte Formen umfassen, die erste die übrigen Gesänge. Diese hätte man wieder zu teilen in Stücke mit biblischen und solche mit freigeschaffenen Texten. Zu letzteren gehören aber auch wieder die Hymnen und Sequenzen, und so ist diese Einteilung nicht einwandfrei. Zudem wird zwischen metrischen und prosaischen Texten in den Antiphonen und Responsorien der besten Zeit kein Unterschied gemacht, sie sind in derselben Weise komponiert.

Dem Mittelalter lag die stilistische Analyse fern; seine Denk- und Arbeitsrichtung trieb die Gelehrten mehr zur Spekulation. Die alten Musikschriften sind darum für unsere Fragen nicht so ergiebig, als man erwarten sollte. Eine systematische Behandlung der Choralstile findet sich nirgendwo; sie war allerdings nicht notwendig, weil die tägliche Praxis darüber hinweghalf. Die Einteilung Innozenz' III. († 1216): »Verborum tres sunt diversitates, scilicet orationes, lectiones, modulationes«[1] nimmt Bezug auf die Persönlichkeiten, denen die Ausführung der verschiedenen liturgischen Stücke

Unterschied von subtonaler und subsemitonaler Tuba zu bemerken. Ist es nicht seltsam, daß sogar der mittelalterliche Name für Rezitationston, »Tuba«, ihr unbekannt ist? Vielleicht deshalb, weil sie die Literatur in deutscher Sprache nur zum Teil und namentlich dann benutzt, wenn sie zur Stütze eigener Theorien dient. P. Bohn hatte bereits 1887 auf die handschriftliche Quelle hingewiesen, die den Ausdruck überliefert.

[1] Vgl. Migne, Patr. lat. CCXVII, 774.

überantwortet war, den Offizianten, Lektor und Sänger. Stilistisch unterscheiden sich aber Orationen und Lektionen nicht viel; ihr Vortrag wird in alter Zeit eine Pronuntiatio genannt, im Gegensatz zur Modulatio derjenigen Stücke, bei denen ein größerer oder geringerer Aufwand musikalischer Mittel üblich war[1]. Die Einteilung ist aber auch nicht vollständig. Denn außer den Stücken für den Offizianten (Orationen, Präfationen u. a.), für den Lektor (Lesungen, Prophetien u. a.), gab es wenigstens ursprünglich Stücke, die der anwesenden Gemeinde zufielen, wie die Akklamationen und gewisse Teile des Ordinarium Missae. Andererseits läßt sich der Modulationes genannte Teil zerlegen in die Gesänge des Chores, der Schola Cantorum (die antiphonischen Stücke und die reicheren des Ordinarium Missae) und diejenigen des Solisten (die responsorialen und andere Lieder). Ausgangs des Mittelalters unterschied man die beiden Gattungen des Accentus und Concentus. Accentus nannte man alles, was gelesen, rezitiert wurde, die einfachen, dem Sprachgesange sich nähernden Formen, also die Lesungen, Orationen und ähnliche. Sie haben ihren Namen von ihrem Vortrag, der durch die sogenannten Accentus ecclesiastici geregelt wurde, wie die für solche Texte bestimmten Rezitationstypen oder Vortragsformeln hießen. Concentus dagegen ist der zusammenfassende Ausdruck für alles, was gesungen wurde, also für entwickelte Formen, in denen der melodische Ausdruck sich mehr oder weniger in das Gebiet der Musik begibt. Dahin gehören die Antiphonen, Responsorien, Hymnen usw. Einer der ersten Zeugen dieser Scheidung ist Ornithoparchus in seinem Micrologus Musicae activae, 1517[2]. Die mittelalterlichen Lehrer kennen sie noch nicht. Im allgemeinen kann man sie als zutreffend bezeichnen. Dennoch käme man etwas in Verlegenheit, wollte man sie konsequent durchführen. Die einfache Psalmodie des Offiziums wird jeder zum Accentus rechnen, denn sie rezitiert den Psalmtext; an den Interpunktionsstellen stehen

[1] So Amalar: »Lectio dicitur, quia non cantatur, ut psalmus vel hymnus, sed legitur tantum. Illic enim modulatio, hic sola pronuntiatio quaeritur.« Migne, Patr. lat. CV, 1118.

[2] Vgl. z. B. Molitor, Die nachtridentinische Choralreform zu Rom, Teil I, S. 126 und II, S. 164. Die in den Neumenstudien von Fleischer vertretene Hypothese, daß die Formen des Accentus und Concentus auch historisch zu scheiden seien, so, daß jener das ursprüngliche, dieser ein späteres Stadium des Kirchengesanges darstelle, und erst durch die Sequenzen konzentische Elemente in die liturgischen Lieder eingedrungen seien, wird durch die liturgische Geschichte zurückgewiesen und darf wohl nach den Darlegungen des ersten Teiles dieses Werkes als erledigt gelten. Beide Arten hat es schon sehr früh in der Kirche gegeben.

jedoch nicht selten melodische Figuren, die concentusartig genannt werden müssen. Die responsoriale Psalmodie ist melodisch reich entwickelt und gleicht oft mehr der freien Melodie als dem Sprachgesang. Demnach müßte man die eine Hälfte der Psalmodie zum Accentus, die andere zum Concentus rechnen.

Unseren Darlegungen soll eine neue Einteilung zugrunde gelegt werden, in gebundene, unfreie, und ungebundene, freie Formen. Als gebunden lassen sich Ausdrucksweisen bestimmen, welche ohne wesentliche Veränderung für alle oder wenigstens die meisten Texte gleichen liturgischen Ranges gelten, während die freien Formen die liturgisch gleichartigen Texte in der Regel mit verschiedenen Singweisen versehen. Melodisch gebunden sind daher die Lektionen, Orationen und die Psalmodie, überhaupt alle diejenigen Stücke, deren Weisen sich nicht je nach der Eigenart der verschiedenen Texte formen. In den meisten Fällen handelt es sich hier um eigentliche Formeln oder rezitativische Vortragstypen, die melodisch wenig hervortreten, sich daher unschwer dem Wechsel des liturgischen Textes fügen. Aber auch künstlerisch anspruchsvollere Gebilde gehören in diese Gattung, wie die Solopsalmodie des Offiziums, deren Töne für alle Responsorienverse festgelegt sind. Die ungebundenen Formen kennen in der Regel solche typische Bildungen nicht, sie bewegen sich melodisch und rhythmisch selbständig und behandeln die Texte von gleicher liturgischer Qualität musikalisch ungleich. Zu dieser Gattung zählen die Antiphonen, Responsorien, aber auch die Stücke des Ordinarium Missae, die Hymnen, Sequenzen, Tropen, mit einem Worte alle frei komponierten Gesänge. Demgemäß gliedern wir unsere Untersuchungen in zwei große Abschnitte mit ebensovielen Unterabteilungen, als sie stilistisch verschiedene Ausdrucksweisen zusammenfassen. Ästhetisch wirken die gebundenen Formen mehr dekorativ, die freien mehr interpretativ, obschon beide künstlerischen Richtungen gelegentlich nebeneinander wirken.

Die Darlegungen des zweiten Teiles dieses Werkes haben den Beweis erbracht, daß die seit dem 12. Jahrhundert allmählich vordringende, heute überall, auch in den amtlichen Büchern übliche Quadratschrift die ursprüngliche Fassung der gregorianischen Gesänge weder in melodischer noch auch in rhythmischer Beziehung unversehrt wiederzugeben vermag. Die zahlreichen Abweichungen von der scharfen diatonischen Linie, welche zumal in den Hakenneumen verborgen sind, aber auch die alterierten Stufen werden durch die Quadratnoten beseitigt oder so zugedeckt, daß sie nicht mehr unmittelbar zu erkennen sind. Das vielgestaltige rhythmische

Leben aber der ursprünglichen Neumierungen hat einer Verwischung der Bewegung und Ausgleichung der Tondauern Platz gemacht, die den ersten Reichtum kaum noch erkennen läßt. Faßt man daher den Begriff »gregorianisch« in dem archaischen Sinne des frühen Mittelalters, so darf eine Darstellung der gregorianischen Formenlehre sich der Quadratschrift nicht bedienen; sie muß entweder die Neumen aus ihrem vielhundertjährigen Schlaf wieder erwecken oder die moderne Musikschrift zu Hilfe ziehen. Das erste wird niemand im Ernste wünschen, das zweite wäre mit ebenso schweren Unzuträglichkeiten verbunden. Die Forschung hat über die tonale und rhythmische Art der ältesten Choralform noch nicht genügendes Licht verbreitet, daß wir sie heute mit allen Einzelheiten in unsere Tonschrift zu fassen vermöchten. Die Quadratschrift dagegen ist mit dem Choral aufs engste verwachsen und zieht aus ihm ihre Daseinsberechtigung. Sie ist »die Choralschrift«. Seit Hunderten von Jahren begleitet sie den Kirchengesang in Praxis und Unterricht. Auch wir werden uns ihrer bedienen, da wir nicht die archaische Melodiefassung einer künstlerisch, kulturell und in ihrer kirchengesanglichen Organisation längst verschwundenen Zeit, sondern diejenige vorzunehmen haben, zu welcher die alten Lieder in einem notwendigen Entwicklungsprozesse fortgeschritten, in der sie Gemeingut der Christenheit geworden sind und sicher bleiben werden [1].

Bis in die letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts [2] ist die Überlieferung des gregorianischen Gesanges in zwei seit langem selbständigen Strömen verlaufen. Die Gesangbücher deutscher Herkunft zeichnen sich vor den romanischen durch gewisse folgerecht durchgeführte Eigenheiten aus [3]. Vielleicht ist die deutsche Fassung die jüngere. Zu ihren Gunsten spricht aber die gewichtige Tatsache, daß die deutschen Handschriften viel länger als die französ-

[1] Die neuerdings so zahlreichen Übertragungen des Chorals der vatikanischen Bücher in moderne Musikschrift verfolgen den löblichen Zweck, dem Choral den Weg ins Volk zu ebnen. Ob aber ihre Verfasser sich auch genügend Rechenschaft darüber gaben, wieviel Unsicheres, Willkürliches, ja Falsches dabei mit unterläuft? Keine einzige der bisherigen Übertragungen kann auf wissenschaftlichen Wert Anspruch erheben. Die Neigung, die alten Melodien mit höchst modernen rhythmischen Axiomen zu durchsetzen, verdirbt selbst die Übertragungen der Patres von Solesmes und droht allmählich eine quellengemäße Erkenntnis der alten Weisen unmöglich zu machen. Sie geben weder die ursprüngliche Ausführung bis zum 11. Jahrhundert, noch die jüngere, spätmittelalterliche wieder, sind vielmehr ein ungeschichtliches Gemisch von Altem und Neuem.

[2] Bis zur Abschaffung des sogenannten trierischen Chorals um 1890.

[3] Vgl. darüber Teil II² S. 443.

sischen, italienischen und englischen die ursprüngliche Unterscheidung langer und kurzer Tondauern weitergeführt haben. Während in allen übrigen Ländern der ursprüngliche Choralvortrag unter der Einwirkung des mehrstimmigen Gesanges sich aufgelöst hatte und ganz verschwunden war, hat Deutschland sich dem Fortschritt weniger rasch ergeben und die ererbten Lieder treuer behütet. Man darf es daher bedauern, daß die Einheitsbestrebungen seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts die deutschen Kirchen um ihren tausendjährigen Besitz gebracht haben. Dies Bedauern ist um so gerechtfertigter, als man weiß, daß die genannten Bestrebungen geradeso wie die Reformarbeiten um 1600 der Hauptsache nach in den Wünschen von Buchhändlern ihren Rückhalt besaßen, nicht unmittelbar von der kirchlichen Behörde angeregt waren. Jedenfalls kann derjenige sich keines durchdringenden Choralverständnisses rühmen, der nur die romanische Tradition kennt. Für uns ergibt sich aus diesem Tatbestande die Verpflichtung, an der deutschen Choralfassung nicht vorüberzugehen. In einem Werke, das sich vornehmlich an Leser deutscher Zunge wendet, wird diese Rücksichtnahme auf unsere choralische Vergangenheit wohl um so weniger einem Tadel ausgesetzt sein, als die romanische Lesart in den neuen Pianischen Choralbüchern jedermann leicht erreichbar ist. Es versteht sich aber, daß auch da nicht ganz auf die primären Quellen der Choralwissenschaft, die alten Gesangbücher, verzichtet werden kann, schon deshalb nicht, weil die Pianischen Bücher nicht alle mittelalterlichen Singweisen enthalten. Da andererseits die vatikanischen Melodien für die neueren Feste den älteren nachgebildet sind, durften auch sie für die stilistische Untersuchung herangezogen werden, so daß der gesamte Schatz der vatikanischen Bücher eine systematische Durcharbeitung erfuhr. Es wird das sowohl dem Verständnis der choralischen Formen, wie der Pianischen Choralbücher dienlich sein.

Um einen Überblick zu gewinnen, wird es sich empfehlen, in einem Gang durch das Gesamtgebiet die erste Bekanntschaft mit den wichtigsten Choralformen zu machen. Von metrischen Texten können wir dabei absehen, weil sie im gregorianischen Gesange nur eine untergeordnete Rolle spielen.

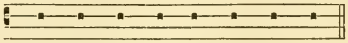
Der ℣. 13 aus Psalm 91:

Justus ut palma florebit:
Sicut cedrus Libani multiplicabitur.

kommt im Kirchenjahr zu häufiger Verwendung. Beim Breviergebet und in der stillen Messe wird er mit dem Tonfall der

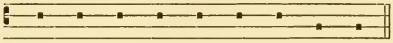
gewöhnlichen Rede ausgeführt und die Bücher sehen von einer melodischen Aufzeichnung ab.

Bei anderen Gelegenheiten singt der Vortragende den Text auf einem Tone ab und macht so einen ersten Schritt in das Gebiet des musikalischen Vortrages zur elementarsten der gebundenen Choralformen:



℣. Ju - stus ut pal - ma flo - re - bit.
℟. Sicut cedrus Libani multiplicabi - tur.

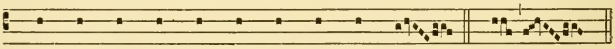
Als Offiziumsversikel wird derselbe Text im Tonus simplex also behandelt:



℣. Ju - stus ut pal - ma flo - re - - bit.
℟. Si - cut cedrus Libani multiplica - bi - tur.

Hier sind die Worte auf derselben Tonhöhe rezitiert, nur die dem letzten Akzent folgenden Silben mit einem tieferen Tone ausgestattet, der die naturgemäße Senkung der Stimme am Ende eines Satzes gut wiedergibt.

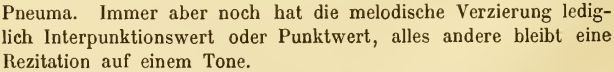
Nach dem Offiziumshymnus und dem Responsorium breve erhält der Text die folgende Form:



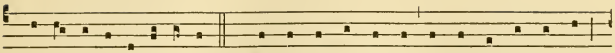
℣. Ju - stus ut pal - ma flo - re - - bit. oder: -bit.
℟. Si - cut ce - drus Li - bani multiplicabi - tur. -tur.
(neuere Form)

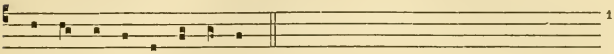
Diese Art bedeutet einen weiteren Schritt in der Abwendung von der einfachen Aussprache der Worte und zu ihrer Vertonung oder melodischen Umkleidung. An die Stelle der Tiefbewegung am Versende tritt eine bescheidene, aber anmutige und den Schluß wirksam vorbereitende melodische Figur, ein echtes Melisma oder Pneuma. Immer aber noch hat die melodische Verzierung lediglich Interpunktionswert oder Punktwert, alles andere bleibt eine Rezitation auf einem Tone.

Nach der Weise des Responsorium breve des Offiziums der österlichen Zeit ist der Text folgendermaßen zu singen:



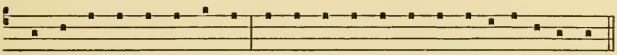
℟. Ju - stus ut pal - ma flo - re - bit, si - cut ce - drus Li - ba - ni,





Die Technik des Responsorialgesanges bringt es mit sich, daß nach dem als ℣. (Versus) bezeichneten Stücke die Anfangspartie, ℟. (Responsum), wiederholt wird. Der Wechsel von Vorsänger und antwortendem Chor macht diese Form architektonisch interessant. Beide Teile sind musikalisch gleich gebaut. Sie zerfallen in je zwei Stücke, die oben durch einen kleinen Pausestrich voneinander getrennt sind. Im ersten Stück erhält die letzte Akzentsilbe (*florébit*, *multiplicábitur*) einen höheren Ton und im zweiten Stück beginnt vom vorletzten Akzent an (*cédrus*, *dómo*) eine kleine Modulation nach der Höhe, die aber durch das doppelte *alleluia* wieder zum Ausgangspunkte zurückgeleitet wird.

In den nunmehr vorzulegenden Formen werden beide Teile des Textes verschieden behandelt und findet ein Wechsel der Ausführenden nicht mehr statt. Mit der vorigen hat die antiphonische Offiziumspsalmodie einige Züge gemeinsam:

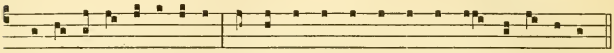


Der Rezitationscharakter ist noch immer deutlich erkennbar. Der Hervorhebung der letzten Akzentsilbe am Ende des ersten Teiles (*florébit*) entspricht sehr schön die Schlußfigur am Ende des zweiten (*multiplicabitur*), welche die Bewegung zum Ausgangspunkt zurückleitet. Hier offenbart sich uns zum ersten Male ein wichtiges, die gesamte klassische Choralmusik durchziehendes Kompositionsgesetz: in der Regel beginnt die melodische Linie in tiefer Lage, hebt sich dann bis zu ihrem Gipfelpunkte und senkt sich allmählich zu ihrem Finalton. Diese Norm gilt ebenso für die Perioden, aus denen sich größere Gebilde zusammensetzen. Die vorliegende psalmodische Formel prägt diesen natürlichen Typus aller Bewegung in größter Einfachheit aus; die anderen Psalmtöne hüllen ihn mehr oder weniger in Figurenwerk ein, so aber, daß das Gerüst der melodischen Bewegung immer

[1]) Vgl. z. B. Cod. Paris. nouv. acq. 1235 f. 173r.

erkennbar bleibt. Das Periodengesetz, wie ich es nenne[1], trifft in gleicher Weise für die folgenden Choralstile zu; es möge aber genügen, hier darauf aufmerksam gemacht zu haben.

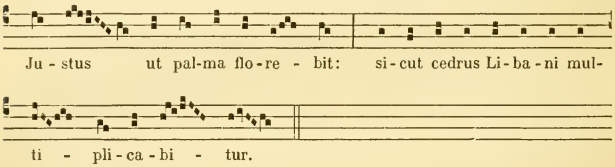
Die antiphonische Meßpsalmodie des Introitus derselben achten Tonart



Justus ut palma flore-bit: si-cut cedrus Li-ba-ni mul-ti - pli-ca-bi-tur.

ist etwas reicher. Nicht nur die Schlüsse der Vershälften, auch ihre Anfänge verlassen beide die gradlinige Bewegung der Rezitation und schmücken sie mit bescheidenen Figuren. Bei unserem wenig umfangreichen Texte verschwindet die Rezitationspartie der ersten Vershälfte vollständig und die Anfangsfigur verbindet sich unmittelbar mit dem Halbschluß.

Die responsoriale Offiziumspsalmodie des achten Tones



Ju - stus ut pal-ma flo-re - bit: si-cut cedrus Li-ba-ni mul-

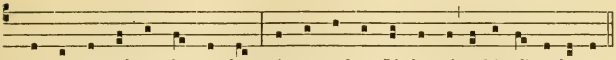
ti - pli-ca-bi - tur.

umkleidet den Psalmvers mit melodischen Figuren derart, daß außer dem Anfang der zweiten Vershälfte die syllabische Melodiebildung ganz verschwunden ist. Selbst diese Rezitationspartie — *sicut cedrus Libani mul-* — ist durch dazwischen gestreute Figuren von je zwei Tönen reizvoller gestaltet. Wir sind hier in den Bereich einer Ausdrucksweise gelangt, die nur mehr von weitem an den primitiven rezitativischen, den Text auf einem Tone aussprechenden Vortrag erinnert. Diese Psalmodie ist als solche kaum direkt kenntlich und übertrifft alle anderen Typen ihrer Gattung durch ihren Reichtum. Wir werden sie als Solopsalmodie wiederfinden.

Betreten wir das Gebiet der **freien choralischen Komposition,** so stehen wir in gleicher Weise vor einer Stufenleiter von Formen. Die unterste Stufe nehmen die gewöhnlichen Offiziumsantiphonen ein:

---

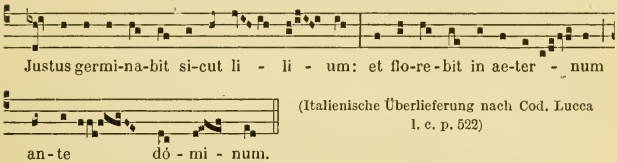
[1] Es ist zum ersten Male in den »Elementen des gregorianischen Gesanges« S. 136 der ersten Auflage formuliert.



(Italienische Überlieferung nach Cod. Lucca 601, Ausgabe der Paléographie musicale IX p. 524)

Eine einfache, aber nicht unschöne Singweise ist hier mit dem Text verbunden. Ihre drei Glieder sind so gebaut, daß die beiden äußeren, welche denselben Höhe- und Tiefpunkt haben — hoher Ton *g*, tiefer *c* — das mittlere, mehr in die Höhe geführte Stück symmetrisch umschließen.

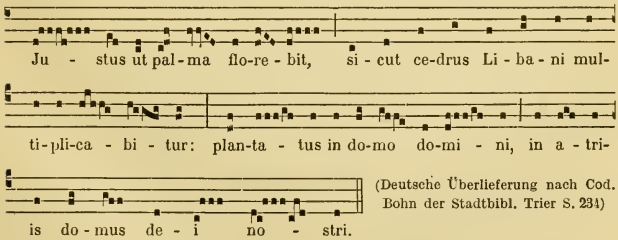
Ein etwas reicheres Gewand ist dasjenige der Offiziumsresponsorien. Da die mir zu Gebote stehenden Quellen ein solches mit dem Texte *Justus ut palma* nicht enthalten[1], ziehe ich einen ähnlichen Text heran, um in der Darstellung keine Lücke eintreten zu lassen.



(Italienische Überlieferung nach Cod. Lucca l. c. p. 522)

Die Gruppenzeichen sind zahlreicher geworden, die Ausdeutung des Textes ist aber im engen Anschlusse an die logische Disposition der Worte vorgenommen. Ein solcher Stil eignet den Responsorien der Nokturnen, die damit die Antiphonen an künstlerischer Selbständigkeit übertreffen.

Von den freien Meßgesängen ist der Introitus

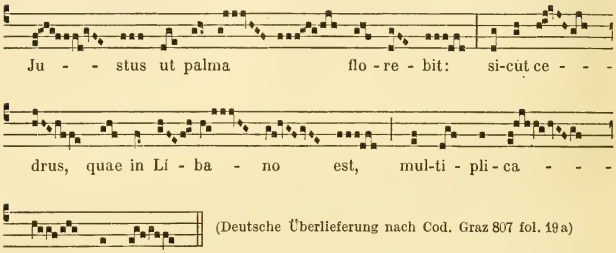


(Deutsche Überlieferung nach Cod. Bohn der Stadtbibl. Trier S. 231)

[1] Ich möchte bezweifeln, daß ein Responsorium mit diesem Texte im Mittelalter überhaupt existiert hat.

ein Gesang, der nur mehr von geschulten Sängern bewältigt werden kann. Die Tongruppen sind noch zahlreicher über den Text gestreut, namentlich solche, die ein längeres Verweilen auf einem Tone gestatten. Damit erhält die Melodie etwas Sinniges, Nachdenkliches. Auch die eigentümlichen Schlußformen bei *florebit, multiplicabitur*, die den melodischen Faden in der Höhe halten, während man sonst gern in der Tiefe schließt, wirken wie eine Meditation. Wir stehen hier mitten in der künstlerischen Interpretation eines bedeutsamen Textes.

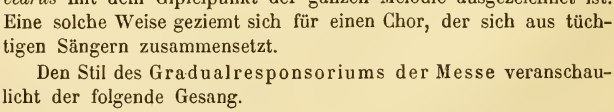
Noch weiter in dieses Gebiet hinein reicht das Offertorium.

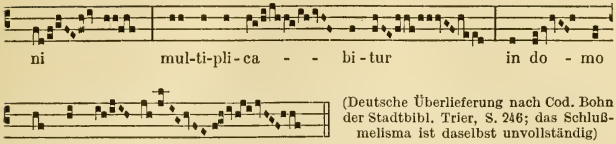


(Deutsche Überlieferung nach Cod. Graz 807 fol. 19a)

Nur mehr zwei Silben haben hier je einen Ton; alle anderen sind in den Strom der Musik eingetaucht und mit Gruppen von größerem oder geringerem Umfang versehen. Die Linien heben und senken sich in anmutiger Bewegung. Der Komponist hat sich den Text so disponiert, wie der begeisterte Redner ihn aussprechen würde: *Justus — ut palma florebit — sicut cedrus, quae in Libano est — multiplicabitur,* und diese Glieder in das natürliche künstlerische Kleid seelischer Erregung gehüllt, Aufschwung, Verweilen auf der erreichten Höhe und Abstieg zur normalen Tiefe, d. h. nach dem Periodengesetz eingerichtet. Man beachte noch, daß das Wort *cedrus* mit dem Gipfelpunkt der ganzen Melodie ausgezeichnet ist. Eine solche Weise geziemt sich für einen Chor, der sich aus tüchtigen Sängern zusammensetzt.

Den Stil des Gradualresponsoriums der Messe veranschaulicht der folgende Gesang.

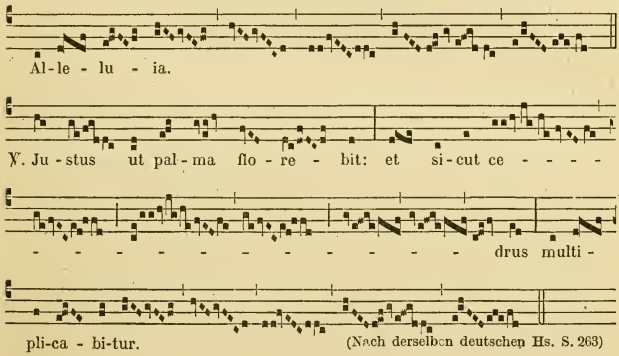




(Deutsche Überlieferung nach Cod. Bohn der Stadtbibl. Trier, S. 246; das Schlußmelisma ist daselbst unvollständig)

Erscheint hier gelegentlich noch syllabische Textbehandlung — ihr Grund wird uns noch beschäftigen — so sind doch das Bestimmende die ausgedehnten Vokalisen. Der dem mitgeteilten Stück angeschlossene Gradualvers *Ad annuntiandum* überbietet noch die Melismen des Responsoriums.

Die entwickeltste Fassung des Textes wird durch das folgende Alleluia mit seinem Verse dargestellt:



(Nach derselben deutschen Hs. S. 263)

Hier scheint der Text unter der Fülle der melodischen Gewinde fast zu verschwinden. Man sieht es solchen Liedern ab, daß ihre Meister im Vollbesitz der künstlerischen Ausdrucksmittel ihrer Zeit frei und ungehindert ihren Eingebungen nachzugehen vermochten. Sie legten dabei das Hauptgewicht nicht mehr auf das Materielle der Worte, ihre sprachliche Verfassung, sondern auf die in den Worten ausgedrückten Gemütsbewegungen. Diese hochausgebildete Lyrik gebärdet sich aber nicht ungeordnet oder willkürlich, sondern unterwirft sich interessanten ästhetischen Normen, die wir kennen lernen werden. Hier vereinigt sich intensive Aussprache des Affektes mit kunstreicher äußerer Formgebung.

Überschauen wir die mannigfachen Umkleidungen derselben Worte, so muß man wohl über ihre Zahl staunen. Sie umfassen die verschiedensten Möglichkeiten melodischer Wiedergabe eines Textes von der bescheidenen Lesung bis zu den freien Gebilden des Sologesanges.

Diese Grade melodischer Darbietung treffen aber nicht ausschließlich den Text *Justus ut palma florebit.* An den meisten Tagen des Kirchenjahres ist es ein anderer, der bald in dieser, bald in jener Art musikalisch geziert wird. Man kann demnach in der Tat im Choral von verschiedenen Stilen sprechen. Dabei ist es nicht dem Zufall anheimgestellt, ob die Worte in einfachem oder reichem künstlerischen Gewande erscheinen, und der reiche melismatische Stil ist durchaus nicht etwa das Privileg besonders ausgezeichneter oder gedanklich hervorragender Texte. Kein Text wird mit einer melodischen Form identifiziert; in einer und derselben Form aber werden die verschiedensten Texte vorgetragen und derselbe Text in den mannigfachsten melodischen Stilen. Dieser Reichtum an Ausdrucksweisen einer Kunst, die lediglich die Mittel der einstimmigen Vokalmelodie zu ihrer Verfügung hat, vermag uns eine hohe Meinung von der künstlerischen Gestaltungskraft des frühen Mittelalters einzuflößen.

Die Geschichte des Chorals weist als Grund der gregorianischen Stile die Stellung der Texte im Gefüge der Liturgie auf. Als Teil der Liturgie ist er entstanden und gewachsen, mit ihr zusammen zu endgiltigen Formen gelangt. Nicht nur gibt es keine feierliche Äußerung der Liturgie, zu welcher dem Gesang der Zutritt versagt wäre; der Anschluß an ihre Bedürfnisse, die Rücksichtnahme auf die wechselnde liturgische Umgebung wirkte sogar als formbildendes Prinzip. Will man sich daher Klarheit darüber verschaffen, warum im gregorianischen Gesange dieses Stück einfach, fast ärmlich auftritt, jenes in reichem Schmuck, so muß man seiner Stellung in der Liturgie nachgehen; der Grund der Stileigentümlichkeit wird dann bald offenbar werden [1].

---

[1] Die Nichtbeachtung des kausalen Zusammenhanges von melodischem Stil und liturgischer Bestimmung eines Chorales hat schon häufig zu unzutreffenden Konstruktionen verleitet. Im allgemeinen darf man sagen, daß ein Stil so alt ist, als die ihn hervorrufenden rituellen Verhältnisse. Auf der anderen Seite war die Entwicklung der Liturgie, wenigstens in ihren Grundzügen, bereits abgeschlossen, als die anderen Musikarten in die Kirche einzogen. Diese vermochten daher zur Liturgie nur in ein äußerliches Verhältnis zu treten; sie haben diese nur gelegentlich beeinflußt. Beim gregorianischen Gesange sind die Beziehungen zur Liturgie wechselseitige und innerliche.

Der ausführliche Nachweis dieses Verhältnisses wird uns im folgenden mehrfach beschäftigen. Hier genügt es, das Gesetz zu formulieren, dem in dieser Beziehung alle liturgischen Gesänge unterworfen sind: jeder melodische Stil hat seine bestimmte Stelle in der Liturgie, so daß alle Texte, die in derselben Weise liturgisch funktionieren, in ihm komponiert sind, mögen sie ihrem Wortlaute und Inhalte nach noch so verschieden sein. Und umgekehrt: ein und derselbe Text wird melodisch verschieden behandelt, wenn er an verschiedenen Stellen der Liturgie steht, und eine und dieselbe Melodie kann verschiedenen Texten nur dann zugewiesen werden, wenn sie liturgisch gleichartig sind. Von diesem Gesetz gibt es keine einzige wirkliche Ausnahme. Niemals wird z. B. in alter Zeit eine Introitusweise als Graduale verwendet, selbst bei gleichem Text, oder ein Offertoriumsgesang als Communio. Wohl aber ist es erlaubt, eine und dieselbe Introitusmelodie verschiedenen Introitustexten anzupassen usw.[1].

Die Gleichsetzung der musikalischen Form mit ihrer rituellen Umgebung, also einem außerhalb der Musik liegenden Faktor, gehört zu den bemerkenswertesten Tatsachen der Musikgeschichte. Sie bezeugt einen eigenen Standpunkt gegenüber der Musik und ihren Kräften. Letzter und tiefster Grund für ihre Zulassung im christlichen Kult ist selbstverständlich ihre Macht, den Gottesdienst zu verschönern und die Gläubigen zu erbauen; dabei vermag auch das individuelle künstlerische Empfinden des Komponisten sich in ausreichender Weise zu betätigen. Dennoch ist ein ausschlaggebendes formbildendes Moment die Stellung des Gesanges in der heiligen Handlung. Die religiöse Lyrik alter Zeit beruht so auf dem Zusammenwirken von liturgischem Zweck und musikalischer Form.

Eine breite Kluft trennt diese liturgische oder wenn man will, hieratische Auffassung der kirchenmusikalischen Stile von derjenigen der neueren Zeit. Der ganz auf die Moderne eingeschworene heutige Musiker wird Mühe haben, zu ihr das richtige Verhältnis zu gewinnen. So unbillig es aber wäre, eine ähnliche Forderung an den Kirchenkomponisten von heute zu stellen, so wenig ließe es sich rechtfertigen, wollte man die Grundlagen der gegenwärtigen künstlerischen Arbeit für absolut erklären und nach ihnen die Ver-

[1] In Verkennung dieser fundamentalen Norm hat das medizäisch-regensburger Graduale den Introitus *Probasti* der Oktav des heiligen Laurentius und das gleichlautende Graduale vom Tage selbst mit derselben Melodie versehen, nur daß es auch da, wie in zahlreichen ähnlichen Fällen, an Flüchtigkeitsvarianten nicht fehlt.

gangenheit beurteilen oder gar verurteilen. Für uns kommt es darauf an, die alte Kunst von ihren eigenen Prinzipien aus verstehen zu lernen. Und da sei zum Vergleich auf eine Eigenart der klassischen Kirchenpolyphonie hingewiesen. Die wichtigste Musikform des 15. und 16. Jahrhunderts ist bekanntlich die Missa. Für den Ausbau der musikalischen Kunst war es ein Glück und geschichtlich vielleicht eine Notwendigkeit, daß die verschiedenen Teile einer Missa auf demselben musikalischen Grundstoff aufgebaut wurden. Anders hätte wohl die Kunst der Kombination und der a cappella-Satz nicht zu der bewunderungswürdigen Höhe geführt werden können, die sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erreichten. Wer in allen Äußerungen der Kunst nur dem individuellen Ausdruck nachspürt, der wird ein Verfahren als schematisch verurteilen, das regelmäßig die Worte *Kyrie eleison*, *Et in terra pax*, *Patrem omnipotentem*, *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* mit demselben melodisch-thematischen Stoffe bekleidet, wie man unzähligemal in den alten Messen beobachten kann; er wird hier seine Anschauungen von künstlerischer Wahrhaftigkeit nicht bestätigt finden. Und doch wäre es ästhetisch wie geschichtlich ungerecht, deshalb über die alten Messen kurzerhand den Stab zu brechen. Wenn man dazu erwägt, daß die Polyphonisten die verschiedenen liturgischen Musikstile aufgehoben haben und einen Introitus so komponierten wie ein Graduale und ein Offertorium, so wird man dem gregorianischen Standpunkte in diesen Dingen eine gerechte Beurteilung nicht versagen [1].

Es sind aber nicht inhaltslose Gebilde, aus Tonlinien geflochten, die den gregorianischen Gesang ausmachen. In ihm fließt ein reiches und vielgestaltiges Leben, das bis heute zu erwärmen, zur Andacht zu stimmen und reichen künstlerischen Genuß zu gewähren vermag. Zahlreiche Choräle einfacher und entwickelter Art müssen zu den köstlichsten Eingebungen aller Zeiten gerechnet werden. Ohne überragende künstlerische Vorzüge hätte der Choral sich auch weder in der Praxis der Kirche festsetzen, noch darin behaupten können.

[1] Die sogenannten Reformausgaben seit dem 17. Jahrhundert haben sich darin durchweg der Auffassung der Polyphonie angeschlossen und demnach die choralischen Stilunterschiede beseitigt. Inwieweit dabei die Wandlungen der Chorverhältnisse seit dem 14. Jahrhundert mitwirkten, braucht hier nicht untersucht zu werden.

ERSTER TEIL

DIE GEBUNDENEN FORMEN

Erster Abschnitt.

Das liturgische Rezitativ.

I. Kapitel.

Allgemeines. Die Versikel.

Die musikalisch am wenigsten entwickelten Formen des Kirchengesanges bewegen sich auf dem Grenzgebiete von Sprache und Gesang.

Die Sprache birgt in sich ein hervorragend musikalisches Element, ein solches, das sie befähigt zum Gesange zu werden, den Vokal. Das ist so wahr, daß man keinen Vokal längere Zeit auszuhalten vermag, ohne in einen musikalischen Ton zu verfallen. Die Verwandtschaft der gehobenen Aussprache eines Textes mit dem Gesang, ja die Vermischung beider läßt sich beobachten, wenn mehrere Personen mit lauter Stimme zusammen ein Gebet verrichten. Jeder wird hier die Worte zunächst in der ihm eigenen Tonhöhe abbeten. Allmählich aber werden sich die Unterschiede ausgleichen, die Stimmen sich auf einem mittleren Tone sammeln, der bald die Bestimmtheit eines Gesangstones erhält und fortan von allen festgehalten wird. Wer nunmehr hinzutritt, hat den Eindruck des Gesanges. Es gibt demnach Verhältnisse, die, ohne daß der einzelne besonders darauf hinarbeitet oder sich dessen immer bewußt wird, den Sprechton in einen Gesangston überleiten, so aber, daß der nunmehrige Vortrag sich sowohl von der Aussprache eines Textes in der Rede, als auch vom ausgebildeten Gesange unterscheidet. Dieser Vortrag liegt nicht etwa in den Eigenheiten dieser oder jener Sprache, dieser oder jener Zeit begründet, sondern hat seine Wurzel im Wesen der Sprache, die dem unmusikalischen Element des Konsonanten das musikalische des Vokals zugesellt[1].

[1] Die Alten haben über das Verhältnis des Sprechtones zum Gesangston interessante, noch heute zutreffende Beobachtungen gemacht. So unterscheidet Aristoxenus die stetige, zusammenhängende Bewegung der Stimme und die

Dieser sich gleichbleibende Sprechton, der aber in Wirklichkeit ein musikalischer Ton ist, stellt sich auch dann leicht ein, wenn jemand allein einen Text langsam und mit lauter, für andere vernehmlicher Stimme auszusprechen hat. Er ist das Mittel, wodurch nicht nur die Aufmerksamkeit der Hörer erweckt wird, sondern auch die Stimme des Vortragenden eine größere Schallkraft und Ausdehnungsfähigkeit erlangt. Ein so ausgesprochener Text dringt in alle Teile eines größeren Raumes und bleibt dennoch für jeden verständlich. Wie ungezwungen der Sprechton auch des einzelnen in den Gesangston übergleitet, weiß jeder, der z. B. einmal der Lesung während der gemeinschaftlichen Mahlzeit in einem Kloster beigewohnt hat. Auch in der feierlichen Messe läßt sich die Bedeutung eines derartigen Vortrages für die Auffassung einer großen Menge immer wieder beobachten, so bei der Präfation, dem Pater noster usw.

Zweifellos ist eine solche Vortragsweise, weil in der Natur der Sprache begründet, ebenso alt, wie die feierliche Aussprache eines erhabenen Textes[1]. Die christliche Kirche hat ihr von Anfang an bis zur Gegenwart bei sich Heimatrecht für alles eingeräumt, was am Altare so gebetet und gesprochen wird, daß die Anwesenden es hören und verstehen sollen. Nicht nur die Lesungen aus dem Alten und Neuen Testamente, aus den Acta martyrum, den Homilien der Väter, später auch die Lesung der Regeln, Konstitutionen, des Martyrologiums vollzog sich in solchen Formen.

---

intervallenmäßige des Gesanges. Jene ist die des Sprechenden, »denn wenn wir sprechen, bewegt sich die Stimme so, daß sie nirgends stehenzubleiben scheint (d. h. sie bewegt sich von einem Punkte des Tonraumes zu einem beliebigen anderen nicht sprungweise, sondern durchschreitet den ganzen Raum zwischen dem Ausgangs- und Zielpunkt, ähnlich dem Portamento des Gesanges). Bei der anderen aber, die wir die intervallenmäßige nennen, ist es umgekehrt; denn sie scheint stehenzubleiben (d. h. auf akustisch meßbaren Tonhöhen, sie springt von einer Stufe des Tonraumes zu einer anderen über, ohne den Zwischenraum mit in Anspruch zu nehmen), und jedermann nennt ein solches Verfahren nicht mehr Sprechen, sondern Singen. Daher vermeiden wir beim Sprechen, die Stimme anzuhalten, wenn wir nicht etwa eines Affektes wegen genötigt werden, in solche Bewegung überzugehen, beim Singen aber tun wir das Gegenteil; denn das Stetige vermeiden wir, das Feststehen der Stimme aber suchen wir soviel als möglich. Denn je mehr wir jeden Laut gesondert und feststehend und gleichmäßig hervorbringen, um so mehr erscheint die Empfindung der Melodie«. Vgl. H. Bellermann, Die Größe der musikalischen Intervalle, Berlin 1873, S. 4.

[1] Man vergleiche z. B. die interessanten Darlegungen von Dr. Felber in seiner Abhandlung über Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit. (Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-Hist. Klasse, 170. Bd. 7. Abt.). 1912 S. 9 ff.

Hier haben wir eine Quelle der liturgischen Lektions- und Orationsweisen. Eine zweite, nicht minder bedeutsame und ergiebige, die mit der ersten zusammenfließt, ist die Eigentümlichkeit der Rede, die syntaktischen Ein- und Abschnitte besonders hervorzuheben. Die Ruhepunkte, die der Redner im Verlaufe seines Vortrages macht, sollen nicht nur Gelegenheit zum Ausruhen und zur Sammlung neuer Kraft geben, sondern treten in den Dienst des Gedankens und vermögen dem Hörer die logischen Beziehungen näherzubringen, in welchen die Sätze und Satzverbindungen zueinander stehen. Sie werden bald längere, bald kürzere Zeit in Anspruch nehmen, je nachdem der logische Zusammenhang des Folgenden mit dem Vorhergehenden es verlangt. Ist ein Gedanke ganz abgeschlossen, so wird die Ruhepause von selbst längere Dauer beanspruchen. Auch diese Dinge spielen sich in der gehobenen Aussprache eines Textes ab, der sich an eine größere Zuhörerschaft richtet. Es würde störend wirken, wenn z. B. der Zelebrant alle Pausen in der Präfation gleichlang machte, anstatt ihre Dauer dem syntaktischen Werte der Einschnitte anzupassen.

Der logische Sinn der Perioden einer Rede wirkt aber in einer noch nachdrücklicheren und zugleich innerlicheren Weise auf den Vortragenden, indem sie nach einer Auszeichnung durch besondere Tonfälle streben. An den logischen Teilpunkten hat die Sprache ihre eigenen Modulationen; sie hängen mit dem Affekt zusammen, in welchem der Redner sich befindet und wirken in derselben Richtung auf die Hörer. Ein Gedanke in Frageform wird von selbst mit einer Bewegung der Stimme in die Höhe beschlossen, ein solcher, der einen längeren Satz oder ein Satzgefüge abschließt, mit einem Gange der Stimme in die Tiefe. Selbst wo in der geschriebenen Rede ein Komma steht, tritt eine kleine Flexion ein. Alle diese Interpunktionsbewegungen der Stimme fügen sich in dem gehobenen Vortrage der liturgischen Lesungen und Orationen der Wiedergabe des Textes auf einem und demselben Tone hinzu, verändern und bereichern sie; nur werden die rednerischen Kadenzen aus ihrer tonalen Unbestimmtheit in die musikalische Tonhöhe, die sprachliche Interpunktion wird ins Musikalische übersetzt. Die alten Grammatiker haben in dieser Beziehung die Beobachtung gemacht, daß die Stimme beim gehobenen Vortrage eines Textes im Intervall einer Quinte sich bewege. Das lateinische liturgische Rezitativ bestätigt sie und zumal die Schlußkadenz der feierlichen Lesung ist mehrmals ein Gang von der Höhe des Rezitationstones zur Unterquinte.

Von einem anderen Gesichtspunkte angesehen, erscheint das melodische Element in der Sprache noch stärker; in gewissem Sinne

ist sie selbst eine Melodie. »Est in dicendo etiam quidam cantus obscurior« sagt Cicero[1]. Der Gesang ist im Grunde nur eine gesteigerte Sprache, gesteigert im Ausdruck, im Affekt und in der Energie, mit der die im Worte liegenden Betonungsverhältnisse grammatischer und inhaltlicher Art zum Ausdruck gebracht werden[1]. Da der Akzent bei den Alten die melodische Bedeutung des höheren Tones besaß, so ergab sich in der Tat bei der Aussprache der lateinischen (und griechischen) Worte in dem Heben und Senken des Sprechtones eine Art Melodie. Nach Aristoxenus[2] gibt es auch beim Sprechen eine Art Gesang, die durch die Akzente entsteht, und es ist naturgemäß, die Stimme beim Reden auf und ab zu bewegen. Die anderen Grammatiker und Musiker des Altertums lehren dasselbe. Bis weit ins Mittelalter hinein wird die Akzentsilbe gern mit einem höheren Tone versehen; die liturgische Tonschrift bezeichnet den relativ höheren Ton mit einem Accentus acutus, und selbst in den reichsten Gebilden des melismatischen Gesanges ist der Lauf der melodischen Linie oft durch den Akzent bestimmt. Die Formeln der Lesung und der Oration begnügen sich meist mit der Rezitation auf einem Tone, die durch bescheidene Stimmbeugungen an den syntaktischen Einschnitten variiert ist, erkennen aber in der Kadenzbildung die Macht des Akzentes an.

Alle Quellen, aus denen die Lektions- und Orationsweisen hervorgeflossen sind, reichen demnach in die Sprache zurück. Sie mußten von selbst über das liturgische Wort sich ergießen, sobald der Vorleser oder Vorbeter es in langsamem und bedeutsamem Vortrag wiedergab. Es sind, um sie hier zusammenzufassen, die Rezitation auf einer sich gleichbleibenden Tonhöhe, die melodische Auszeichnung der syntaktischen, logischen Einschnitte und die Kraft des Wortakzentes.

Während die liturgische Rezitation der orientalischen Kirchen bis zur Gegenwart melodisch bewegt verläuft und auch reichere Kadenzen bevorzugt[3], hat die lateinische sich schließlich zu einfachen, kräftigen, gradlinigeren Formeln entwickelt. Auch in ihre

[1] De oratore, 18. Vgl. darüber Dom Pothier's Mélodies grégoriennes, chap. 15, die Paléographie musicale, t. I, p. 96 ff. Die menschliche Sprache läßt sich als eine, freilich sehr primitive Verwendung der Tonhöhen im Sinne einer Melodiebildung auffassen. Spricht jemand ohne diese »Melodie«, so sagt man, er spreche »tonlos«. Bleibt ein Redner längere Zeit auf demselben Ton stehen, so wirkt das unerträglich.

[2] Elementa harmoniae l. p. 11. Paléographie musicale l. c.

[3] Vgl. Teil II das 2. Kap. Das Verhältnis der lateinischen zu den orientalischen Rezitationsweisen läßt sich mit Sicherheit heute noch nicht bestimmen. Die zahlreichen musikalischen Beziehungen des Ostens zum Westen legen die

Geschicke hat der Organisator des römischen Kirchengesanges eingegriffen, und das Schreiben des Papst Leo IV. an den Abt Honoratus um 850 (vgl. Teil I S. 196) spricht von einer traditio canendi legendique, die Gregor I. in die Kirche eingeführt habe, eine Notiz, die trotz ihrer späten Zeit Beachtung verdient. In welcher Richtung diese Tätigkeit Gregors sich geltend gemacht habe, darüber vermögen wir heute bei dem Mangel jeglicher näherer Quellenberichte keine Vermutungen zu äußern.

Die Bücher, welche die Lektionen und Orationen enthalten, sind vornehmlich die Lektionarien, Evangeliarien und Sakramentarien. Ausgangs des Mittelalters treffen wir auch Bücher für eine bestimmte Art von Orationen an, diejenigen, welche z. B. für die Spendung der heiligen Sakramente vorgesehen sind, die Orationalien. Hier einige Worte über diese Bücher. Zuerst waren die liturgischen Lesungen nicht in eigene Bücher eingetragen. Man bediente sich der Bücher mit den heiligen Schriften des Alten und Neuen Testamentes, mit den Homilien, Sermones der Väter und den Vitae der Heiligen. Namentlich in der Bibel machte man dann die für jeden Tag vorgeschriebenen Leseabschnitte durch besondere Vermerke kenntlich. Schon im 5. Jahrhundert aber wurden eigene Verzeichnisse angelegt, in denen diese Abschnitte für jeden Tag mit ihren ersten Worten rubrikenhaft aufgezählt waren[1]. Der hei-

Vermutung nahe, daß in den lateinischen Lektions- und Orationsformeln ein Niederschlag orientalischer Gewohnheiten vorliege. Man hat auch gelegentlich Parallelen zwischen den beiderseitigen Formeln aufzustellen versucht, so Parisot in der Tribune de S. Gervais, VIII p. 351, der in den Rezitativen der Juden von Damaskus Anklänge an die lateinische Weise der Lamentationen des Jeremias suchte, Gastoué, ebenda III p. 41, der griechische Formeln zum Vergleiche heranzog. Diese Parallelstellen sind aber zu wenig umfangreich oder aus längeren selbständigen melodischen Stücken herausgeholt, jedenfalls wenig beweiskräftig. Über die liturgischen Formeln des Zelebranten in den orientalischen Liturgien orientieren Dupoux, ebenda IX p. 161 u. f., Parisot in dem Rapport sur une Mission scientifique en Turquie d'Asie, Paris 1899, der maronitische, arabische, syrische, chaldäische und jüdische Weisen veröffentlicht; vgl. auch Thibaut, Origine byzantine de la notation neumatique p. 29. Da nachweisbar die lateinische Praxis auf die durch Hieronymus eingeführte Bibelinterpunktion und Einteilung der Verse in Kola und Kommata zurückgeht, so darf man für sie ohne Zweifel auch lateinische Einflüsse in Rechnung stellen. Ob die Rezitationspraxis der nachklassischen Rhetoren hier nachgewirkt hat, wird sich schwerlich feststellen lassen. Lateinisch aber ist zweifellos die definitive Redaktion des römischen Rezitativs, denn bis auf den heutigen Tag verläuft das Orientalische weniger gradlinig als das Lateinische, es umspielt den gewählten Rezitationston unaufhörlich nach unten oder oben.

[1] Eine Montecasinenser Handschrift aus dem 10. Jahrhundert gibt dafür genaue Anweisungen. Vgl. Brambach, Psalterium S. 31.

lige Hieronymus soll die Anregung zu solchen Verzeichnissen gegeben haben, die man später Comes nannte. Der Ire Alkuin veranstaltete auf Befehl Karls des Großen eine Revision des Comes[1], und diese neue Fassung genoß im Mittelalter großes Ansehen. Bald kam man dazu, die Lesestücke für die Messe wie für das Offizium vollständig in besondere Bücher einzutragen, und von da an existiert der Liber lectionarius als selbständiges liturgisches Buch. Je nachdem man den Lesestoff für die Messe (Episteln und Evangelien) oder für das Offizium biblische Stücke, Homilien, Passionen, Vitae der Heiligen u. a.) in eigenen Büchern zusammengestellt wünschte, ergaben sich mehrere Lektionarien, der sogenannte Apostolus, das Epistolare, Epistolarium, das Evangeliarium, Evangelistarium, der Liber evangelicus. Sehr zweckmäßig war die Teilung der Offiziumslektionen in eine Pars hiemalis und eine Pars aestivalis, die durch das Osterfest geschieden waren. Ebenso sind Lektionsbücher mit der Aufschrift Temporale und Sanctorale auf uns gekommen; jenes stellt die Lesungen für die Festtage des Herrn, dieses für die Heiligentage zusammen. Auch selbständige Homiliarien, Passionalien u. a. wurden hergestellt. Die Sakramentarien versehen diejenigen Gebete, Orationen, welche der Zelebrant am Altare mit lauter Stimme vorzutragen hat, mit denselben Zeichen, wie die Lektionen. Nur die wenigen Stücke, die einen etwas reicheren Vortrag verlangten, wie die Präfationen, das Pater noster, die Intonationen des Gloria in excelsis, des Credo und ähnliche, wurden neumiert; in den späteren und heutigen Büchern sind sie mit Quadratnoten aufgezeichnet. Seit dem 11. Jahrhundert wurden die Lesestücke und Orationen vielfach mit den anderen, den gesungenen Teilen der Messe und des Offiziums in das Missale plenarium und das Antiphonale plenarium zusammengeschrieben. In dieselbe Reihe gehören die Kollektarien, Pontifikalien, Orationalien. Liber collectarius heißt das Buch mit den Kollekten; später hat man ihm auch andere Stücke einverleibt, wie Antiphonen und Responsorien. Die Pontifikalien enthalten die Gebete und Gesänge für die den Prälaten vorbehaltenen Funktionen; sie sind noch mehr wie die Kollektarien mit Gesangstücken ausgestattet. Orationale wird das Buch mit den Gebeten genannt, die außerhalb der Messe und des Offiziums üblich waren; oft sind auch in ihm Gesangstücke notiert.

An lehrhaften Erklärungen dieser Praxis aus alter Zeit fehlt

[1] Vgl. darüber u. a. Thalhofer-Eisenhofer, Handbuch der kath. Liturgik Teil I S. 71 ff. und 110, sowie Cabrol im Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie s. v. Comes.

es nicht. Zu den wichtigeren sind vor allem die Normalbücher der Zisterzienser und Dominikaner zu rechnen, die bereits in Teil II S. 450, sowie 470 und 474 herangezogen wurden. Sie bieten die Praxis beider Orden, sind aber, zumal die zisterziensische Fassung, auch für die ältere Zeit beweiskräftig. Ebenso überliefern und erklären zahlreiche Handschriften die Lektions- und Orationspraxis der Karthäuser; so die Codd. 579 und 1924 der Stadtbibl. Trier und Cod. B V 29 der Univ.-Bibl. Basel; jene Handschriften stammen aus dem 15., diese aus dem 14. Jahrhundert. Dem 14. Jahrhundert gehört auch die Dominikanerhandschrift A IX 2 in Basel an. Die Praxis der englischen Kirchen des 13. Jahrhunderts liegt in der Handschrift 17001 Addit. des Brit. Mus. vor (Graduale Salisburiense der englischen Plainsong and Mediaeval Music Society, 1894, Pl. B und C); aus dem 15. Jahrhundert stammt das Graduale von Sarum in Cod. Palat. 501 der vatikanischen Bibliothek. Über die deutschen Formeln orientieren u. a. die Tegernseer Handschrift 19558 in der Münchener Hof- und Staatsbibl. aus dem 15. Jahrhundert, der Modus legendi et accentuandi epistolas et evangelia secundum ritum Ecclesiae Ratisponensis, ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert, den Mettenleiter in seiner Musikgeschichte der Stadt Regensburg S. 78 herausgegeben hat, die Handschrift Cod. I G 1 der Prager Univ.-Bibl. aus dem 15. Jahrhundert mit einer Abhandlung: Accentus lectionum, epistolarum et evangeliorum, geschrieben von Johannes Niger von Winterberg (fol. 18b—19b) und andere. Die Praxis der polnischen Kirchen ist in einer Krakauer Handschrift, Cod. 320 A A I 18 vom Jahre 1452 überliefert, die wahrscheinlich den Magister Petrus de Juniwladislavia zum Verfasser hat[1], sowie in einer Schrift De accentuum ecclesiasticorum exquisita Ratione, die um 1540 zu Krakau von M. Scharffenberg gedruckt wurde[2]. Für die neuere Zeit ist bekanntlich Guidetti mit seinem Directorium Chori 1582 maßgebend geworden, dessen Formeln den römischen Meßbüchern einverleibt wurden, obschon manche Kirchen an den von alters her üblichen festhielten[3]. Der von der vatikanischen Druckerei 1911 herausgegebene Cantorinus, ein Teil der von Papst Pius X. angeordneten

---

[1] Vgl. die Dissertation von Wlaclaw Gieburowski, Die Musica Magistri Szydlovite, Posen 1915 S. 184 ff.

[2] Als Verfasser nennt sich ein M.(agister?) G. L. presbyter. Ein Exemplar befindet sich in der Berliner Kgl. Bibliothek.

[3] Vgl. z. B. die Lektionstöne der Diözese Münster, herausgegeben von Bernard Ewering unter dem Titel Vademecum (mir in der Ausgabe von 1875 vorliegend), den Accentus der trierischen Kirche, herausgegeben von Hermesdorff, 1884, sowie die münsterischen und kölnischen Singweisen in Antonys Archäo-

Choralreform, hat durch fakultative Neueinführung der mittelalterlichen Formen einen Ausgleich zwischen Alt und Neu hergestellt.

Der Ton, auf welchem der liturgische Text ausgesprochen wird, heißt die Tuba; er ermöglicht dem Vorleser, das liturgische Wort den Anwesenden wie mit einer Trompete entgegenzurufen[1]. Es verdient Beachtung, daß als Rezitationston ein solcher gewählt wurde, der ungefähr in der Mitte des mittelalterlichen Tonsystemes liegt, der Ton *a*. Er ist noch heute ein rechter Mittelton, auf dem hohe und tiefe Stimmen leicht zusammentreffen. Seine melodische Wirkung beruht auf seinem Verhältnis zu den benachbarten Stufen, von denen der Oberton, *h* oder *b*, meist zum Zwecke der Akzentuierung ergriffen wird, der untere, *g*, mit ihm das Intervall eines Ganztones bildet. Schon früh aber hat sich ein zweiter Tubaton dazugesellt, der unter sich einen halben Ton hat und als *c*, *f* oder seltener als *b* erscheint. Wir werden einige Tatsachen kennenlernen, welche die Vermutung stützen, daß sich die Tuba *c* durch einen allmählichen, hier rascher, dort langsamer vollzogenen Prozeß aus der Tuba *a* entwickelt habe. Der Gegensatz der beiden Tubatöne hat das ganze Mittelalter beherrscht; er erstreckt sich, wie wir sehen werden, bis in die Psalmodie hinein. Der Einfachheit halber seien sie im folgenden als subtonale (*a*, *g*, *h*) und subsemitonale (*f*, *e*, *b*) Tuba unterschieden. Es wäre aber verkehrt, in den beiden Tubae eine Vorahnung von Dur und Moll zu erblicken. Diese Auffassung wird schon durch die Tatsache unmöglich gemacht, daß

logisch-liturgischem Lehrbuch des gregor. Kirchengesanges S. 161 ff., die Formula cantus monastici, bei Desclée in Tournai 1889 verlegt. Von literarischen Darstellungen des liturgischen Rezitativs in neuerer Zeit seien erwähnt: Dom Pothier, Mélodies grégoriennes, chap. XV, die Abhandlung Denifles in der Innsbrucker Zeitschrift für kath. Theologie 1883 S. 710 ff., der Aufsatz Peter Bohns in den Monatsheften für Musikgeschichte 1887 S. 29 ff., die Neumenstudien von Oskar Fleischer Teil I S. 98 ff., die allerdings nur mit Vorsicht zu benutzen sind, da ihr Verfasser sich auf einem ihm fremden Boden bewegt, die Abhandlung Dom Latil's über die montecasinensische Praxis in der Rassegna gregoriana V S. 515 ff., die Dissertation von Joh. Klein über den Choralgesang der Karthäuser, Berlin 1911 S. 11 ff.

[1] Vgl. darüber Teil II S. 89 ff. Der Ausdruck »Tuba« gehört zum Apparat der alten Lektions- und Psalmodiepraxis. Er steht z. B. in der Trierer Handschrift, aus welcher P. Bohn in den Monatsheften für Musikgeschichte 1887 S. 61 und 62 einige Exzerpte mitteilt. Wir lesen da z. B. »Lectiones in matutinis leguntur per tubam de *a la mi re*«, oder: »Item sciendum quod tubae epistolarum et evangeliorum et orationum in missa incipiunt et sunt in *a la mi re*«. So heißt auch der Rezitationston der Psalmodie: »Isti versus sequentes ostendunt octo tonos cum suis tubis«, woran sich die Rezitationstöne der Tonarten anschließen. Die Bezeichnung »Tonus currens« oder Dominante ist der alten Zeit fremd.

auch der Ton *g* als Tuba vorkommt, wenn auch seltener (z. B. in der ältesten Fassung der Allerheiligenlitanei). Er hat über wie unter sich einen Ganzton und bereichert so die Lektionstypen um eine neue, eigenartige Wirkung. Auch der Ton *h* kommt als Tubaton vor. Ebensowenig geht es an, die Tubae einer der Kirchentonarten zuzuweisen, und z. B. die Tuba *a* als dorische, die Tuba *c* als lydische Quinte zu erklären. Die Lektions- und Orationsformeln nehmen einen zu geringen melodischen Umfang ein, um in eine Tonart eingespannt zu werden[1].

Eine Weiterbildung dieser Tubapraxis war in einer zweifachen Richtung möglich. Man konnte innerhalb desselben Stückes mit der Tuba abwechseln, mehrere Tubae miteinander verbinden; oder die Tuba durch gelegentliche Ausweichungen in die Höhe oder Tiefe verbrämen. Mehrmals werden wir die Kombination zweier oder gar dreier Tubae zu verzeichnen haben; sie ist ein Mittel, die Monotonie fernzuhalten und längere Lesungen und Gebete wirksam zu gliedern. Der Tubawechsel bringt nicht selten eine Steigerung des oratorischen Ausdruckes hervor; namentlich die Rückung der Tuba in die Höhe ist von den alten Gesangsmeistern mit feinem Sinn für künstlerischen Aufbau größerer Formen gehandhabt worden. Als das Meisterwerk solcher Struktur vermittels der Tubasteigerung werden wir die römische Präfation kennenlernen. Durch Ausschmükkungen des Tubatones sind namentlich die ältesten italienischen Handschriften bemerkenswert. Diejenigen mit Beneventer und montecasinensischen Neumen unterbrechen die gradlinige Rezitation durch mannigfache Verzierungen, Liqueszenzen und andere, die in die Reihe der später ausgeschalteten Notae vinnulae, secabiles[2] u. a. gehören. Außer den Liqueszenzen, die dem Hauptton einen Nebenton nach oben oder unten ansetzen, erscheinen solche mit dem Nebenton auf derselben Stufe, welche die jüngere Praxis nicht mehr kennt[3], dazu Bistrophae und ähnliche Zeichen in großer Zahl. Sie erinnern an die orientalische Ausführung der Rezitative, die den

[1] Gelegentlich hat man die Frage aufgeworfen, welcher Tonart z. B. das Pater noster und die Präfation angehöre, so im Gregoriusblatt 1879 S. 69 und 130 ff. Die Frage ist sehr müßig. Sie stammen aus einer Zeit oder wenigstens aus einer Praxis, die sich um Dinge wie Tonarten wenig bemühte. Ebensowenig geht es an, die antike Tetrachordtheorie zu ihrer Erklärung heranzuziehen. Johannes de Grocheo im 14. Jahrhundert bemerkt mit Recht, daß diese Stücke nicht auf Tonarten, sondern auf den grammatischen Akzenten aufgebaut seien. Vgl. Sammelbände der IMG. I S. 114.

[2] Vgl. darüber Teil II S. 163.

[3] Vgl. Teil II S. 130 ff. Die Vorschrift der sanktgallischen Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi: »scire debet omnis cantor, quod literae, quae

Lektionston oft bis zur Unkenntlichkeit in melodische Wendungen einhüllt[1]. Die Fassung der Quellen nordischer Herkunft bezeugt jedenfalls einen einfacheren Vortrag und eine diatonisch straffere Linie. Hier war es auch Brauch, in den liturgischen Rezitativen die Akzentsilbe mit einem höheren Tone auszuzeichnen. In deutschen Kirchen löste man den Tubaton in diesem Falle gern durch die Oberterz ab. Beide Arten der Tubabehandlung, die Verbindung mehrerer Tubae, wie ihre Ausschmückung durch Ausweichungen in die Höhe und in die Tiefe, lassen das Rezitativ unmerklich mehr oder weniger in das Gebiet des melodischen Vortrages hinübergleiten, haben daher bei besonders auszuzeichnenden Texten ihren Platz, so bei manchen Orationen. Selbst aber ausgewachsene Gesangstücke verschmähen nicht reicher geformte Umspielungen eines Tones und wahren dadurch den Zusammenhang mit den Urquellen des gesungenen Wortes.

Das zweite Stilelement der liturgischen Lesung und Oration wird durch die melodischen Kadenzen gebildet, in welche die einem syntaktischen Einschnitt vorausgehenden Silben gefaßt werden. Sie heißen Puncti, weil lange Zeit der Punkt dazu diente, die mannigfachen Einschnitte anzudeuten, und selbst die melodischen Vortragszeichen nur Erweiterungen des Punktes waren. Nach ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Neumenschrift sind die Puncti, vier an der Zahl, bereits in Teil II S. 83 u. f. gewürdigt worden. Hier erheischt ihre Behandlung in den verschiedenen Gattungen des liturgischen Rezitativs und ihre Anpassung an die wechselnden Modalitäten des Textes unsere Aufmerksamkeit. Den größten Anteil an der Bildung der Kadenz besitzt der Akzent[2] und zwar in der Regel derjenige des letzten Wortes vor dem Interpunktionszeichen. Während die bloße Hebung einer Akzentsilbe ohne Veränderung der vorhergehenden und folgenden Silbe vornehmlich zur Variierung der Tubarezitation dient, zieht die Kadenz gern die den Akzent umgebenden Silben in Mitleidenschaft. 1. Ihre einfachste Form be-

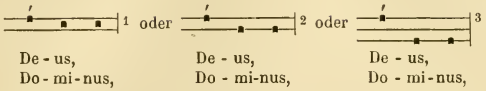
---

liquescunt in metrica arte, etiam in neumis musicae artis liquescunt« (Gerbert, Scriptores I p. 6) bezieht sich also auf eine zuerst allgemeine, dann aber allmählich außer Übung gekommene Praxis.

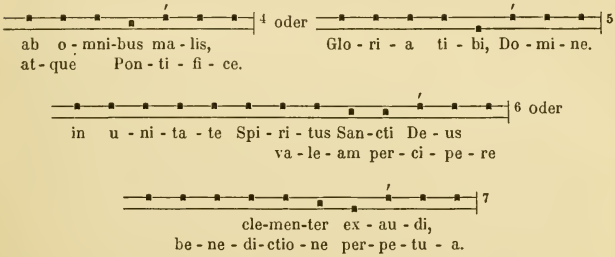
[1] Noch heute lieben es die italienischen Geistlichen, die Rezitation durch wellenförmige Bewegung der Stimme über und unter den Tubaton schmackhaft zu machen.

[2] Von der Bedeutung des Wortakzentes für die liturgische Melodie handelt Dom Mocquereau in der Paléographie musicale t. III und in der Schrift Notes sur l'influence de l'accent et du cursus toniques latins dans le chant ambrosien, Milan 1897. Seine Darstellung reproduziert Gatard in Cabrol's Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie s. v. Accent.

steht in der tieferen Aussprache der folgenden Silbe oder Silben:



Die Schlußkraft dieser Kadenz wächst mit der Entfernung der dem Akzente folgenden Silben vom Tubaton. Besonders wirksam ist in dieser Beziehung die dritte Formel mit dem Sprung in die Unterquinte, der den ganzen dieser Art Rezitation zukommenden Raum durchläuft. 2. Es können auch die dem letzten Akzent vorhergehenden Silben tiefer erklingen. In diesem Falle kommt das melodische Element des Akzentes mehr zum Ausdruck als die schließende Wirkung der Kadenz. Dennoch begegnen wir häufig derartigen Formeln:



Hier ist der Akzent bald durch eine, bald durch zwei Noten vorbereitet, und zwar können diese sowohl bis zur Untersekunde als bis zur Unterterz zurückgreifen. 3. Wie in der Tubarezitation kann der Akzent die mit ihm versehene Silbe erhöhen,

---

1 So die Flexa in der einfachen Psalmodie des 1., 4., 6. und 7. Tones, die Schlußformel im ambrosianischen Gloria in excelsis, der einfachen Psalmodie des 4. Tones u. a.

2 So die Flexa in den Psalmformeln des 2., 3., 5. und 8. Tones, in den Lektionstönen, die Schlußformel der Versikel u. a.

3 So die Schlußformel der Lektionen.

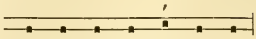
4 Ist in der römischen Liturgie selten. Die obigen Beispiele stammen aus der ambrosianischen Singweise des *Libera nos* im Kanon.

5 Formel des Evangeliums u. a.

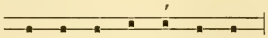
6 Formel der römischen Oration.

7 Mediante der römischen Lektion u. a.

ohne daß die vorhergehende und folgende ihren Ton verändern. Der Typus



beherrscht namentlich die Psalmodie. In alter Zeit liebte man es, die akzentische Erhebung durch Vorausnahme des höheren Tones anmutiger zu gestalten und die Pianische Choralreform hat diese Eigenheit wieder eingeführt:



Diese drei Möglichkeiten kadenzierender Akzentbehandlung kombinieren sich in mannigfacher Weise und lassen zahlreiche neue Kadenzen erstehen, manche von energischer Schlußwirkung, andere von großem künstlerischem Reize.

In einem vorgeschrittenen Stadium stellt sich ein drittes Element des liturgischen Rezitativs ein, das Initium, welches die ersten Worte der Lesung oder des Gebetes aus der Tiefe des gewöhnlichen Sprechtones zur Höhe der Tuba führen soll. Meist ist es melodisch unaufdringlich und besteht einfach in der tieferen Aussprache der Anfangssilben ohne weiteren melodischen Schmuck; sehr oft fehlt es ganz.

Tuba, Kadenz und Initium bilden die melodische Grundlage des gregorianischen Rezitativs. Die Tuba erinnert immer an seinen Ausgangspunkt, den gehobenen Vortrag eines Textes, Kadenzen und Initium wirken musikalisch und bezeugen das allmähliche Eindringen in das Reich des künstlerischen Ausdruckes.

Wenn wir nun die mannigfachen Formen des Rezitativs nach dem Maße der Inanspruchnahme melodischer Mittel ordnen, so können wir die einfache Rezitation auf der Tuba, wie sie beim in choro gemeinsam gesprochenen Offizium und innerhalb des gesungenen Offiziums an einigen Stellen stattfindet, hier kurz erledigen. Ich zitiere aus dem Antiphonale Salisburiense der Plainsong and Mediaeval Society (13.—14. Jahrhundert) diese Verse (p. 6):

c c c ccc c c c c c
Domine, labia mea aperies.
c c c c c c c c c c c c
Et os meum annuntiabit laudem tuam.

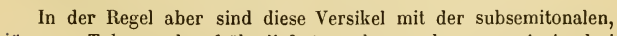
mit denen darin die Matutinen eröffnet werden. Die musikalische Form beginnt erst da, wo sich der Text von der Tubarezitation entfernt.

Die einfachste choralische Form wird durch die sogenannten

Versikel

gebildet. So heißen kurze Satzpaare, die Psalmversen ähnlich, nicht selten auch aus Psalmen entnommen sind. Man erkennt sie äußerlich an den Zeichen ℣. und ℟. Gleich hier, beim ersten Schritt in die choralische Formenwelt, stellen wir fest, daß der gregorianische Gesang nicht die einteilige Form liebt. Selbst Sätze von winzigem Umfange lassen eine Teilung zu, die meist schon in der Schrift hervortritt. Hier hat ohne Zweifel das Vorbild des zweigeteilten Psalmverses nachgewirkt, der geschichtlich an der Spitze alles christlichen Ritualgesanges steht. Die Zweiteiligkeit des Textes beeinflußte aber seine künstlerische Aussprache in glücklicher Weise: von ihr erwarb die Choralmelodie einfacher wie reicher Verfassung eine natürliche Neigung zur Symmetrie und architektonischen Gestaltung.

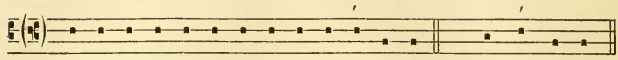
Die Versikel erscheinen in zwei Funktionen, als Einleitung der Gebetstunden und innerhalb derselben als Anhängsel an Hymnen, Orationen u. a. Wir nehmen die letzteren zuerst vor, weil ihr Kleid schmuckloser ist. Aus der Entwicklung des mittelalterlichen Rezitativs muß man schließen, daß ihre Tuba ursprünglich *a* gewesen ist. Einige Spuren derselben haben sich auch erhalten, so in dem Cod. lat. 19558 der Hof- und Staatsbibl. München, einem Gesangbuch für das Kloster Tegernsee aus dem 15. Jahrhundert. Dasselbe verzeichnet fol. 2 für die Versikel mehrere Fassungen, darunter diese:



Me-mor fu - i in no-cte no-mi-nis tu - i Do-mi-ne.

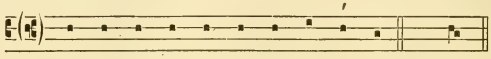
In der Regel aber sind diese Versikel mit der subsemitonalen, jüngeren Tuba *c* oder *f* überliefert, und zwar kommen sie in drei Tönen vor, die den Text ohne Initium oder Variierung der Tuba aussprechen und nur auf der letzten oder den letzten Silben eine bescheidene, je nach ihrer Stellung in der Liturgie, kürzere oder längere Figur anbringen. Melodisch am anspruchslosesten ist diejenige Formel, welche nach dem letzten Akzent eine kleine Terz fällt[1]:

[1] So notiert z. B. die vatikanische Handschrift Cod. Palat. 501, ein Missale von Sarum aus dem 15. Jahrhundert, die ℣℣. *Ostende nobis* und *Et salutare*



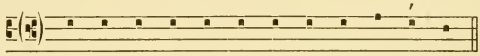
℣. Be-ne-di-cam Do-minum in o-mni tempo-re. oder: -mni tem-po-re.
℟. Semper laus e-jus in o-re me-o. -re me-o.

Die zweite Fassung, welche dem Akzentton den unmittelbar darunterliegenden Ton vorausschickt und ihn anmutig vorbereitet, war z. B. in der montecasinensischen Kongregation heimisch[1]. An den letzten Tagen der Karwoche und im Totenoffizium wird die Weise so ausgeführt:



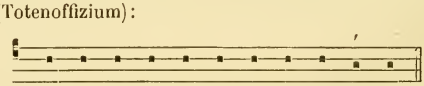
℣. In pa-ce fa-ctus est lo-cus e-jus. oder -jus.
℟. Et in Si-on ha-bi-tati-o e-jus. -jus.

Auffällig und vielleicht das Zeichen geringeren Alters ist hier die Verschiebung der melodischen Hebung auf die Silbe vor dem Akzent. Auch klingt diese Art zu schließen heute unbefriedigt, wie eine Klage. In alter Zeit notierte man diese Formel auch subtonal, so Cod. Lucca 601 aus dem 12. Jahrhundert (Paléographie musicale, Bd. IX):



℣. Di-vi-se-runt si-bi ve-sti-men-ta me-a. (p. 195)
℣. In pa-ce in id-i-psum. (p. 202)
℣. A-ni-ma e-jus de - - mo-re-tur. (p. 534)

und Cod. XII C 11 der Prager Universitätsbibl. aus dem 13. Jahrhundert (Totenoffizium):



℣. Au-di-vi vo-cem de coe-lo di-cen-tem.
℟. Be-a-ti mor-tui qui in domino moriun-tur.

Hier ist weder die Akzentsilbe durch melodische Hebung, noch die ihr vorausgehende oder ihr folgende Silbe durch melodische Senkung gekennzeichnet; die Kadenz besteht lediglich in der tieferen Aussprache des Versendes von der letzten Akzentsilbe an.

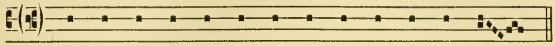
---

nach der Ant. *Asperges me* (fol. 8r). Die dazugehörige Oratio *Exaudi nos* schließt aber mit dem Lektionspunktum:

f f f ♭ ♭ f f f f f f ♭ e f f
habitaculo. Per Christum dominum nostrum. Amen.

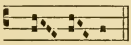
[1] Vgl. die Rassegna gregoriana 1906 p. 524.

Am entwickeltsten ist die dritte Formel, die der letzten Silbe eine melodische Figur, ein Neuma oder wie man im späten Mittelalter sagte[1], ein Pneuma anhängt:

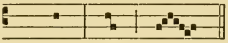


℣. E - mit - te Spi - ri-tum tu - um et cre - a - bun - tur.
℟. Et re - no - va - bis fa - ci - em ter - - - rae.

Das englische Antiphonar von Sarum (p. 2) hat dieses Neuma:

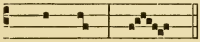


Guidetti, dessen Directorium Chori 1582 bis zur Pianischen Reform für die Rezitationspraxis der meisten Kirchen maßgebend war, stellt für die melismatische Formel drei Fassungen auf:



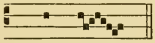
für Duplexfeste.

terram -am, -am.



für Semiduplexfeste.

me - a, -a.

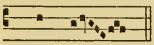


für Simplextage.

tu - a.

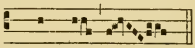
Hier offenbart sich die merkwürdige Vorstellung, daß eingestreute Pausen imstande seien, einer Rezitationsformel den Charakter einer gewissen Feierlichkeit beizulegen. Zu welchen absonderlichen Resultaten man aber dabei gelangte, zeigt die Duplexformel, in welcher der Liturg nach Beendigung des Wortes *terram* noch zweimal die nichtssagende Silbe *-am* zu singen hat.

Die Pianische Reform formuliert das Versikelmelisma:



me - a.

und die jüngere Fassung:



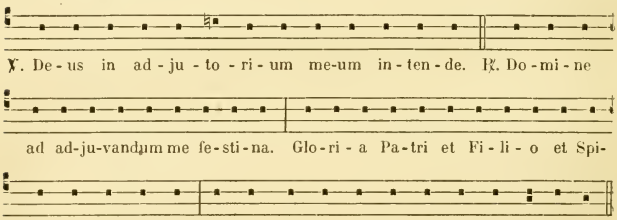
me - a.

Dieser Tonus cum neuma, wie der Cantorinus romanus ihn nennt, stellt in auffälliger Weise die einfache Aussprache eines Textes und die selbstherrliche Melismatik, die beiden Extreme choralischer Formgebung, unmittelbar nebeneinander. Dennoch steht

[1] Vgl. Teil I S. 151.

das Finalmelisma nicht außer Zusammenhang mit den Grundlagen des Sprachgesanges: es fixiert und stilisiert einen primitiven Vorgang, den man noch heute bei Kindern beobachten kann, wenn sie vor sich hinsingen, ohne an einen Text zu denken, oder den Schlußvokal eines Satzes wie in einer Art Nachspiel weiterklingen lassen. Daß aber dieser stilistisch uneinheitliche Versikeltypus niemals beseitigt oder auch nur umgeformt wurde, läßt sich nur aus der Rücksichtnahme erklären, die sein hohes Alter einflößte. Tatsächlich gehören solche Kadenzvokalisen zum Urbestande semitischer ritueller Melodik[1], und die damit versehenen Versikelformen sind sicher nicht erst nach den übrigen der Liturgie einverleibt worden.

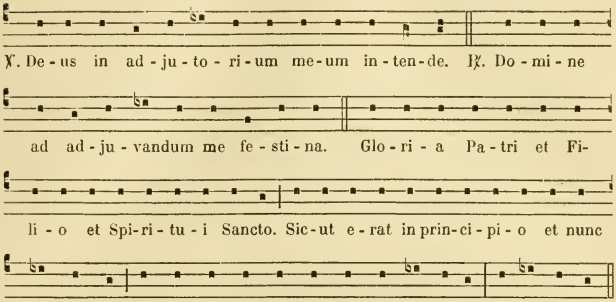
Die Versikel, mit denen das Offizium eröffnet wird, bleiben sich dem Text nach gleich. Seit langer Zeit sind dafür mehrere Singweisen in Gebrauch, die ebenfalls verschiedene Stadien in der Verbindung eines Textes mit dekorativer Melodik darstellen. Die folgende Fassung enstammt der erwähnten Tegernseer Handschrift in München:



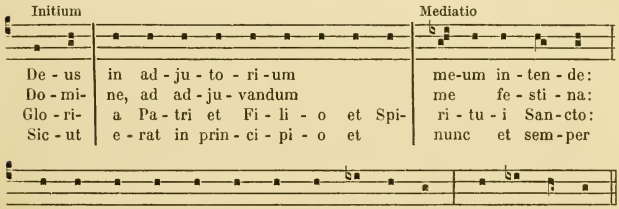
Sie ist von denkbarster Einfachheit und macht künstlerischen Bedürfnissen kaum eine Konzession. Die altertümliche subtonale Tuba wird nur im ersten Vers durch eine Akzentnote und beim Schlußalleluja durch eine wenig auffallende Figur verlassen. Diese Formel ist aber nicht die einzige geblieben. Lange vor dem 15. Jahrhundert sang man an anderen Orten statt der Akzentnote *h* den Ton *b* und gestaltete die Formel auch sonst etwas melodischer. So ist jedenfalls die Fassung zu erklären, die 1535 in der für die montecasinensische Kongregation gedruckten Cantus monastici Formula (Venedig, Junta) als tonus communis figuriert[2]:

[1] Sie waren im Orient bei den Mönchen bereits des 4. Jahrhunderts in Übung. Vgl. Teil I S. 33. Die Angelegenheit wird unten bei den Traktus und Gradualresponsorien weiter zur Sprache kommen.

[2] Vgl. deren Nachdruck 1889 bei Desclée in Tournai p. 2.



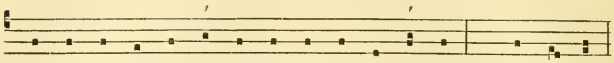
Hier haben offenbar Reminiszenzen aus der Psalmodie des ersten Tones eingewirkt. Noch weiter geht dieser Einfluß in einer reicheren Fassung, die durch das Initium und die bedeutsame Mediatio direkt an die Psalmodie gemahnt; die vatikanischen Choralbücher vermerken sie als tonus solemnior:



Auffällig ist hier die viermalige Wiederholung des psalmodieartigen ersten Teiles; wir werden Ähnliches z. B. in der Präfation wiederfinden. Der zweite syllabische Teil fällt etwas gegen den ersten ab. Jedenfalls eröffnet diese prachtvolle Fassung die Gebetstunden an Festtagen in hochfeierlichen Tönen, so wie das Glockengeläute an diesen Tagen seinen vollen Glanz und Reichtum aufbietet.

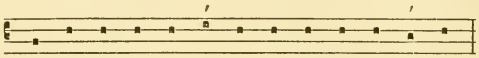
Auch die subsemitonale Tuba *c* oder *f* hat früh von diesen Versikeln Besitz ergriffen. Das Monastici cantus Compendium, von Junta 1506 gedruckt, von dem die montecasinensische Cantus monastici Formula 1535 eine Neuauflage ist, hat für einfache Tage die folgenden beiden Fassungen[1]:

[1] Vgl. die Auszüge daraus in der Rassegna gregoriana 1906 p. 516 ff.

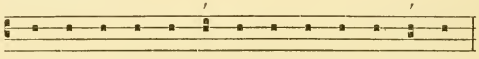


von denen die erste wegen der Vorbereitung beider Akzentsilben durch eine melodische Senkung bemerkenswert ist, während die zweite durch die Senkung der melodischen Linie bei *intende* eine musikalische Gegenwirkung gegen die Hebung bei *adjutorium* anstrebt.

Subsemitonal, aber syllabisch ist auch die englische Tradition[1]:



In seinem Directorium Chori[2] kennt Guidetti nur die subsemitonale Fassung mit *c* als Tuba, und weist sie den Festa duplicia und semiduplicia zu:



während er für die Festa simplicia und die Ferialtage den Text einfach auf der Tuba *c* absingen läßt ohne Initium oder akzentische Hebung. Guidettis Formel, die mit der englischen fast identisch ist und die Praxis des ausgehenden Mittelalters wiedergibt, bietet ein Musterbeispiel dafür, wie mit einfachsten melodischen Mitteln — Hebung und Senkung der Akzentsilben zueinander in Beziehung gesetzt — die anmutige Aussprache eines Textes hergestellt werden kann. Die psalmodieähnliche Fassung der montecasinensischen und noch mehr der vatikanischen Formel hat ihre Mediatio nach demselben Verfahren eingerichtet. Wir werden symmetrische Linienführungen dieser Art in allen Stilen des Chorals wiederfinden.

Der Cantorinus der vatikanischen Ausgabe verzeichnet drei Formeln für die Einleitungsverse des Stundengebetes, die als tonus festivus, ferialis und solemnior unterschieden werden. Es sind die Formel des Guidetti, dann dieselbe ihrer Gruppen entkleidet und vollständig syllabisch geformt, und die der Psalmodie des ersten Tones nachgebildete. Wie überhaupt beim liturgischen Rezitativ führt die Pianische Choralreform hier die besten Formeln der alten Zeit der heutigen Praxis wieder zu.

---

1 Vgl. Antiphonale Sarisburiense l. c. p. 1.

2 Mir liegt die 2. Auflage vor 1581, wo die Formeln auf S. 181 stehen.

II. Kapitel.

Die Lektionen.

Den Versikeln schließen sich ungezwungen die Lesungen aus den heiligen Schriften an. Sie übertreffen diese an liturgischer Bedeutsamkeit, aber auch durch den Reichtum und die Mannigfaltigkeit ihrer melodischen Verfassung. Am meisten fällt die Struktur der Lesetöne in die Augen. Sie hat die von den Grammatikern des Altertums aufgestellte und vom heiligen Hieronymus für seine Bibelübersetzung übernommene Teilung eines Satzgefüges in Kola und Kommata zur Voraussetzung. In einem gewissen Sinne darf daher Hieronymus Vater des lateinischen Lektions- und auch Orationsvortrages, der denselben Regeln folgt, genannt werden.

Jede liturgische Lesung zerfällt in Abschnitte von je drei Teilen und nach dieser Gliederung ist ihr Vortrag eingerichtet. Im Gesamtschatze der choralischen Ausdrucksformen sind die Lesungen die Hauptvertreter der dreiteiligen Form. Die Zeichen des Punctus circumflexus und elevatus und des Punctus versus, der durch den interrogativus ersetzt werden kann[1], machen die Dreiteilung sinnfällig und sind die Wegweiser für den Vortrag. Die Positurae oder Pausationes und ihre Ausführung haben sich während des Mittelalters und in der Neuzeit nur wenig verändert. In Einzelheiten wichen einige Kirchen von anderen ab; hier und da begegnet uns auch ein Orden im Besitze eines ihm eigenen Typus und Elias Salomo im 13. Jahrhundert[2] unterscheidet ausdrücklich einen Modus legendi Gallicanorum et Monachorum. Dennoch hat die Lektions- und Orationspraxis der Kirche bis heute den Nährboden, dem sie entsprossen, nicht verlassen.

Im Offizium besitzen die Lesungen der Matutin, in der Messe die Epistel und Evangelien den Vorrang. Nach ihrem Vorbild und mit ihrem melodischen Material werden die anderen Gattungen der

---

[1] Zum folgenden ist zu vergleichen, was in Teil II S. 82 ff. über die Positurae gesagt ist.

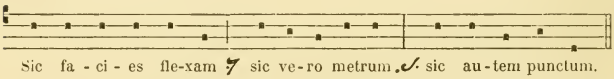
[2] Vgl. Gerbert, Scriptores Bd. III S. 49 ff.

Lektion, die Prophetien, die sogenannten Kapitel und die kleinen Lesungen, die Lectiones breves, geformt. Die

Lektionen der Matutin

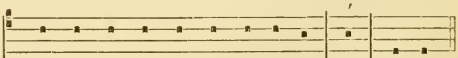
werden durch den ℣. *Jube domne benedicere* eröffnet, mit welchem der Lektor den Segen des Offizianten oder des Abtes (Bischofs) erbittet. Dieser antwortet mit einer Formel wie *Benedictione perpetua benedicat nos Pater aeternus.* Beschlossen wird die Lectio durch den Spruch: *Tu autem Domine, miserere nobis* und die Antwort des ganzen Chores: *Deo gratias*! Alle diese Sätze werden in den Büchern mit dem Punctus versus versehen, der auch innerhalb der Lesung überall da steht, wo der Gedanke vollständig abgeschlossen ist.

Der folgende, dem Normalbuch der Zisterzienser aus dem 12. Jahrhundert[1] entnommene Satz erläutert die drei wichtigsten Positurae, ihre Reihenfolge und Ausführung:


Sic fa - ci - es fle-xam sic ve-ro metrum sic au-tem punctum.

Die neuere Interpunktion ist diese: *Sic facies flexam + sic vero metrum * sic autem punctum.* Die Ordnung der Zeichen ist also die, daß die erste Interpunktion durch den Punctus flexus, die zweite durch den elevatus, der definitive Schluß durch den Punctus versus gebildet wird. Mehr erfahren wir aus der Basler Karthäuserhandschrift B V 29 fol. 20 ff., die alle in der Praxis möglichen Fälle vorsieht. An sie lehnt sich die folgende Darstellung an.

1. Punctus versus, einfach mit . bezeichnet:



Vor der Lectio:	Ju - be Do - mi - ne be - - ne-	di-	ce - re.
Innerhalb der Lectio:	Haec di - - - - - - - cit	Dó-	mi-nus.
Ende der Lectio.	Fi - nis ver - sus se - qui - tur in hunc	mo-	dum.
	Fit et - i - am	sic.	
	Pot - est et - i - am sic	fi-	e - ri.
	Vel sic - ut Hie - ru - sa - - -	lem.	
Nach der Lectio.	Tu au - tem Do - mi - ne mi-sere-re	no-	bis.
	De - - - - - - - - o	grá-	ti - as.

Überall also, wo in einem Lektionstexte das Zeichen des Punctus versus steht, tritt die angegebene Modulation ein, und zwar erhält

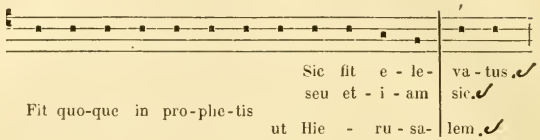
[1] Vgl. darüber Teil II S. 450 ff.

die letzte Akzentsilbe des Satzes den Ton *g*; was noch folgt, wird auf dem tiefen *D* gesungen. Auch die der letzten Akzentsilbe vorausgehende Silbe wird auf dem Tone *g* ausgesprochen, und damit eine wohlklingende Vorbereitung des Akzenttones erreicht. Nur wenn der letzte Akzent auf die letzte Silbe des Satzes fällt, wird der Akzentton nicht vorweggenommen. Diese Behandlung der Worte *sic* und *Hierusalem* hat eine verkürzte Form des Punctus versus zur Folge. Ganz allgemein gilt die Regel, daß bei einsilbigen Wörtern und bei undeklinierbaren Eigennamen, die den Akzent auf der letzten Silbe haben, die Formel mit dem letzten Akzenttone schließt. Man kann also da von einem Punctus correptus sprechen, von einer gekürzten Formel. Energischer könnte ihre Bindung an die Akzentverhältnisse des Textes nicht ausgedrückt werden. Diese Praxis herrscht im ganzen Bereiche des liturgischen Rezitativs bis in die Psalmodie hinein. Ihren Grund hat die gekürzte Lektionsformel in der Aussprache der gewöhnlichen Rede. Für die Bestimmung ihres Alters ist von großer Wichtigkeit die Tatsache, daß die althochdeutsche Dichtung der Karolingerzeit den fremden, griechischen oder hebräischen Akzent bei den biblischen Eigennamen beibehalten hat. Diese undeutsche Betonung, meist diejenige der letzten Silbe, kann natürlich nicht direkt aus dem Griechischen und Hebräischen ins Deutsche gedrungen sein, sondern nur auf dem Umwege über die lateinische Aussprache solcher Eigennamen. Wenn Otfrid von Weißenburg in seinem Evangelienbuch (ca. 860), dem er selbst die Akzente hinzufügte, akzentuiert: Davíd, Laméch, Enóch, Caín, Noé, Barrabás, Zerubím, Hjerusalém, so haben wir darin den authentischen Beweis für die damalige Aussprache solcher undeklinabler Fremdwörter bei den deutschen Klerikern des 9. Jahrhunderts[1]. Auch die älteste Handschrift des Cassiodor, die aus der Umgebung des Beda Venerabilis († 735) stammt, hat Akzente auf der letzten Silbe der hebräischen Indeklinabilen; diese Akzente sind ursprünglich und bezeugen die Endakzentuierung dieser Worte in England im 7. und 8. Jahrhundert, d. h. für die älteste englische und damit auch römische liturgische Praxis. Die Akzentuierung auf der letzten Silbe ist demnach nicht, wie man neuerdings behauptetete, eine jüngere Praxis, sondern reicht bereits in die Zeit der ersten Verkündigung des Christentums im Norden, d. h. sie ist

[1] Vgl. Lachmann, Kleine Schriften zur deutschen Philologie I. S. 383. Diese Akzentuierung auf der letzten Silbe war dermaßen verbreitet, daß sie gelegentlich auf deutsche Eigennamen übertragen wurde, wie z. B. im lateinischen Leich auf die Ottonen (noch vor dem Ende des 10. Jahrhunderts), wo es »Cuonrát« heißt.

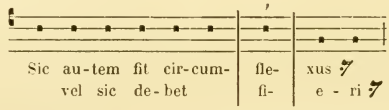
für die ganz alte liturgische Praxis beglaubigt und sicher urrömisch.

2. Der Punctus elevatus



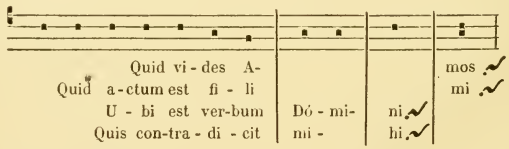
Hier erhalten die beiden dem letzten Akzent vorausgehenden Silben die Töne *g* und *f*, so daß der Terzensprung in die Höhe dem Akzent zugute kommt. Einsilbige und undeklinable Fremdwörter erfahren dieselbe Behandlung wie beim Punctus versus.

3. Der Punctus circumflexus



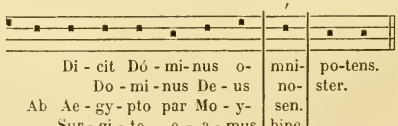
bedarf keiner Erklärung.

4. Der Punctus interrogativus

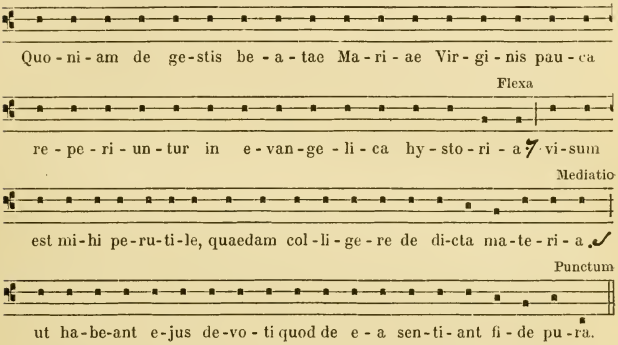


dagegen löst den Podatus am Ende *g—a* nach Bedarf auf, oder umgekehrt er zieht die beiden Töne zu einem Podatus zusammen, wenn die Frage mit einem einsilbigen Worte schließt.

Der Punctus versus hat bei den Lektionen des Totenoffiziums und der letzten drei Tage der Karwoche diese Form:



Die subsemitonale Tuba hat Bohn[1] bereits für das 12. Jahrhundert nachgewiesen. Ohne Zweifel ist sie aber noch älter. Im 13. Jahrhundert genoß sie bereits ein solches Ansehen, daß die Dominikaner sie in ihre Choralreform offiziell aufnahmen. Ihr Normalbuch in Rom behandelt die Positurae unter den Bezeichnungen Flexa, Mediatio, Interrogatio und Finis und gibt für jede zahlreiche, die Möglichkeiten der Verbindung von Text und Lektionsformel erschöpfende Beispiele. Hier genügt ein einziges Paradigma, das alle Fälle außer der Frage umfaßt. Ich entnehme es der Basler Handschrift A IX 2 aus dem 14. Jahrhundert:



Die meisten Varianten treffen wir beim Punctum versus (Finis, auch nur Punctum genannt) an; Dom Pothier macht in seinen Mélodies grégoriennes chap. XV die folgenden namhaft, sämtlich geringfügige Varianten einer und derselben melodischen Linie:

c c c g a f
c c ♪ a ♪ f
c c c a ♭ f
c c c a h c
c c c h c f
c c c c c f
mi-se-re-re no-bis[2].

[1] In seiner Abhandlung über das liturgische Rezitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters, Monatshefte für Musikgeschichte 1887 Nr. 4.

[2] Vgl. auch Elias Salomonis l. c. über den Modus legendi Gallicanorum et Monachorum seiner Zeit. Eine treffliche Zusammenfassung liefert der Cantorinus romanus, Rom 1911 p. 49 ff.

Die spätrömische Fassung des Guidettischen Directorium Chori 1582 reduziert die traditionellen Puncti auf den Punctus versus und interrogativus, während der elevatus nur für die Mitte des die Lektion abschließenden Verses beibehalten ist:

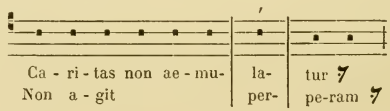
c h a e c c e e c c f
Tu autem domine, miserere nobis.

Der Pianische Cantorinus romanus vermerkt den Tonus antiquus Lectionis mit der Tuba *a* und den traditionellen Figuren der Flexa (P. circumflexus), des Metrum (P. elevatus), Punctum (P. versus) und Punctum interrogativum. Als Tonus communis erscheint die Lesung auf der Tuba *c*, die Flexa *é h*, das Punctum *é f*, das Fragepunctum *h h a h c*. Der Tonus solemnis stimmt bis auf eine Variante des Punctum (versus) mit der Fassung der Basler Handschrift IX 2 überein: Flexa *é a*, Metrum *c h a é c*, Punctum *c g á f*. Dazu kommt die eigene Aussprache der Monosyllaba und hebräischen Eigennamen[1].

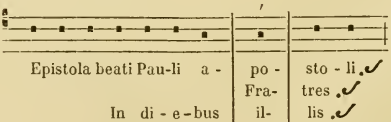
Die Epistel

wahrte ihren ursprünglichen Rezitationston am längsten wieder bei den Karthäusern. Hier nach der Basler Handschrift B V 29 die melodische Ausführung der Positurae:

1. Punctus circumflexus

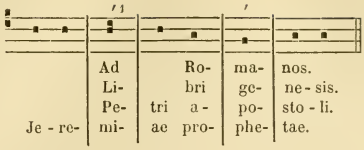


2. Punctus elevatus

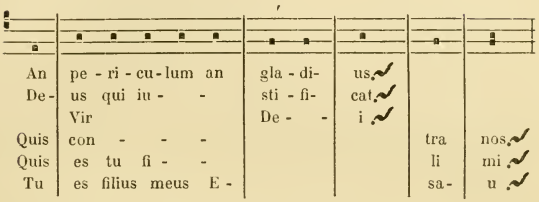


1 Der Punctus versus lebte als natürliche Schlußform einer gesungenen Rede bis in das Recitativo secco des Oratoriums und der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts weiter und führte zu der dort üblichen Kadenz in die Unterquarte, die dann vom Generalbaßinstrument aufgenommen und zur Tonika zurückgeführt wird.

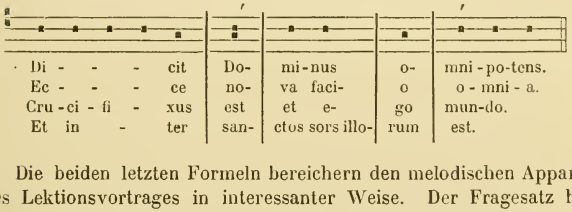
3. Punctus versus .



4. Punctus interrogativus?



5. Epistolarum conclusio.

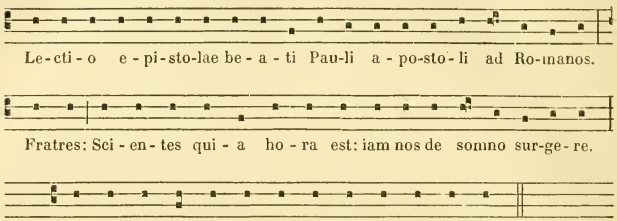


Die beiden letzten Formeln bereichern den melodischen Apparat des Lektionsvortrages in interessanter Weise. Der Fragesatz hat eine andere Tuba als die anderen und zwar das um einen Ganzton tiefere *g*, das durch einen tieferen Ton, *e*, vorbereitet wird, und der definitive Schluß der Epistel findet mit einer Formel statt, die außer dem letzten Wortakzent noch einen der vorhergehenden Akzente oder eine Silbe, die die Stelle eines solchen vertritt, berücksichtigt. Beachtung verdient der erste Ton der Frageformel auch deshalb, weil er unter der Tuba liegt und damit den Fragesatz in eine seiner naturgemäßen Ausführung entsprechende Bewegung von der Tiefe in die Höhe einhüllt. Trotzdem ist das musikalische Kleid der Epistel ein bescheidenes zu nennen.

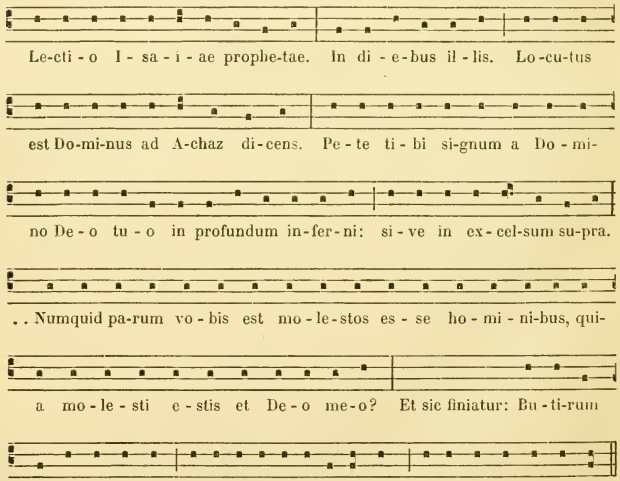
Die subsemitonale Tuba *f* (*e*) war bereits im 12. Jahrhundert bei der Epistel gebräuchlich, wie Bohn (l. c.) aus trierischen Hand-

[1] Hier wird wohl *a b* gesungen worden sein. Die Handschrift hat kein ♭-Zeichen vor dem Podatus.

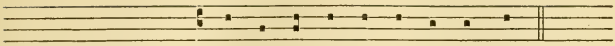
schriften festgestellt hat. Hier folge das Schema der Epistel aus der englischen Handschrift 17001 Add. des Brit. Museums[1]:

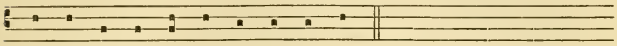


Dieselben Formeln gelten für die prophetischen Lesungen in den Messen der Quatembertage. Die englische Handschrift erläutert ihre Ausführung an dem folgenden Beispiele:



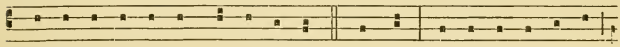
[1] Da die melodischen Kadenzen vollständig in Noten ausgesetzt sind, hat der Schreiber die Interpunktion des Textes weniger sorgfältig durchgeführt und Punkte dahin gesetzt, wo sie nach der älteren Praxis nicht stehen dürften. Nur unbedeutende Varianten bietet dazu z. B. die vatikanische Handschrift Palat. 504, ein Graduale gleicher Herkunft.

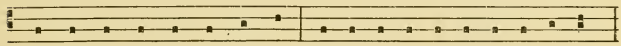


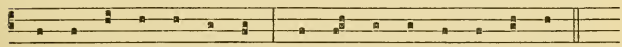


Diese Fassung ist auch diejenige des Normalbuches der Dominikanerliturgie in Rom.

Wie ein Kompromiß zwischen älterer und jüngerer Praxis erscheint der Epistelton der trierischen Kirche[1], der die Lectio auf der Tuba *c* vollzieht, dann aber der Tuba *a* den Vorzug gibt und diese nur mehr an den Interpunktionsstellen verläßt. Bemerkenswert und wohl ein Anzeichen jüngerer Redaktion ist, daß alle Interpunktionsfiguren in die Höhe gehen. Das folgende Paradigma möge diesen Epistelton veranschaulichen:





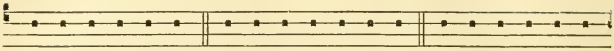


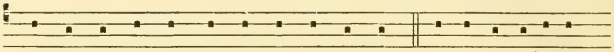
Der vatikanische Cantorinus kennt den Tonus Epistolae nur mit der Tuba *c*, vermerkt aber noch die jüngere (durch Guidettis Directorium Chori überlieferte) Gewohnheit, alles auf einem einzigen Tone abzusingen, ohne irgendwelche Modulation mit Ausnahme des Fragepunktes. Viel Verständnis der Eigenart des liturgischen Rezitativs offenbart dies Verfahren nicht; es wird der Bequemlichkeit der Geistlichen der Curia papalis sein Entstehen verdanken, die bereits seit dem 14. Jahrhundert auf möglichst rasche und mühelose Erledigung des Offiziums hinarbeiteten, ist aber mit seiner Adoption im römischen Missale allmählich weit verbreitet worden.

[1] Vgl. Michael Hermesdorff, Der Accentus der trierischen Kirche, Trier 1881, S. 7. Über den Kölner Ton vgl. das Gregoriusblatt 1910 S. 13 ff.

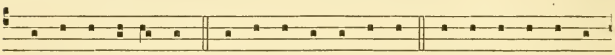
Das Evangelium

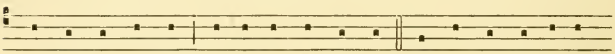
wurde in alter Zeit folgendermaßen eingeleitet:





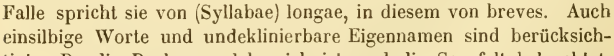
So in den alten Karthäuserbüchern. Etwas abwechslungsreicher ist die Fassung der Zisterzienser Handschriften:

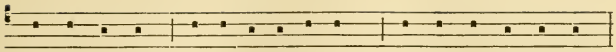


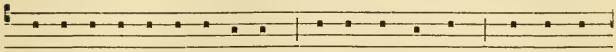


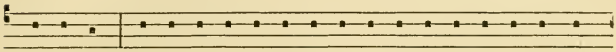
Wie aus diesen Sätzen hervorgeht, wurden der Accentus circumflexus und der elevatus ebenso ausgeführt wie in der Epistel. Dasselbe gilt für die Frage und den definitiven Schluß. Eigen ist dem Evangelium also nur der Punctus versus, der gewöhnliche Satzschluß, dessen Modulation sich indessen von derjenigen des Accentus elevatus nur dadurch unterscheidet, daß sie nicht den letzten Akzentton *g* bereits auf der vorausgehenden Silbe vorausnimmt. Man beachte auch die kurze Initialfigur bei *In illo*, die den Tubaton vorbereitet.

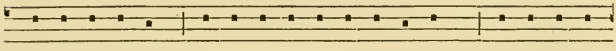
Die Basler Karthäuserhandschrift erläutert die Behandlung der Kadenzen des Evangeliums ausführlich, je nachdem der letzte Wortakzent auf der vor- oder der drittletzten Silbe liegt. In jenem Falle spricht sie von (Syllabae) longae, in diesem von breves. Auch einsilbige Worte und undeklinierbare Eigennamen sind berücksichtigt. Da die Darlegung lehrreich ist und die Sorgfalt beleuchtet, mit welcher solche Dinge ehemals gehandhabt wurden, möge sie hier folgen; weitere Erklärungen dazu sind nicht nötig.

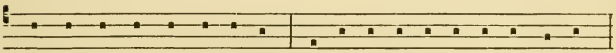


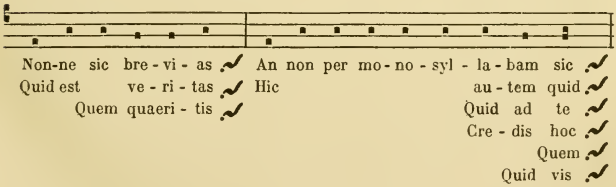

sic fle - cti-mus ℣ Et sic e - ri - gi-mus. Sic-que con - clu - di-mus.
do - mi - ne ℣ me-um sanguinem Clau-sa est ia - nu - a.
do-mi-ne

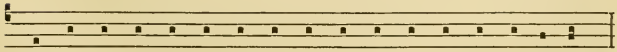

Mo-no-syl-la-ba non fle-cti-tur ℣ Sed le - va - tur sic Et con-clu-
Ca-ro me - a est Pa - ra - bo-

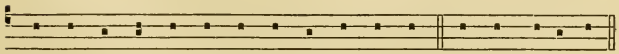

di-tur sic. Si-mi-li-ter et pro-pri-a he-bra - i - ca vel bar-ba - ri-
lam hanc.


ca non flectuntur ℣ sed le-van-tur ut: fi - li Da-vid Et concludun-
A-braham
Je-ru-sa-lem


tur ut: ge - nu - it I - sa - ac. Nonne sic in-ter-ro-gas per lon-gas
Manas-se. Quomo-do le - gis
Respon - dit Je - sus. Quid plo-ras


Non-ne sic bre - vi - as An non per mo - no - syl - la - bam sic
Quid est ve - ri - tas Hic au - tem quid
Quem quaeri - tis Quid ad te
Cre - dis hoc
Quem
Quid vis

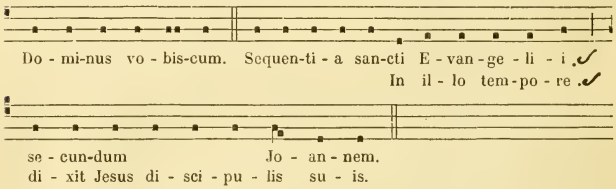

Non-ne pro-pri - a et bar-ba - ri - ca du - pli-can-tur ut: Je-sus
Numquid e - go sum Rabbi


Et sic fi - ni - tur to-tum e - van-ge - li - um. Pe - ten - ti-bus se.
Cu - sto - di - unt il - lud. Plebis tuae Is-ra - el.

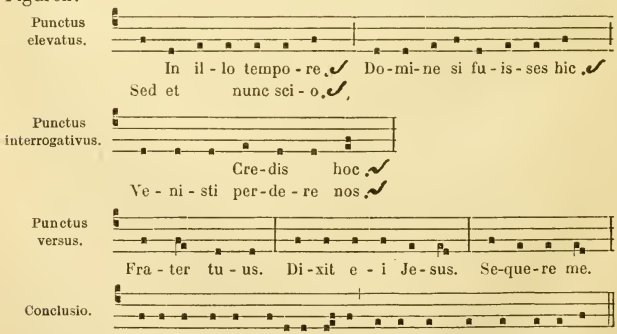
Das Evangelium schließt wie die Epistel mit einer Stimmbewegung in die Höhe, die Lektionen und Prophetien in die Tiefe. Der Liturgiker Durandus hat sich darüber Rechenschaft zu geben gesucht und gibt diese Begründung[1]: »In veteri testamento temporalia et caduca promittebantur: in cuius figura lectiones in gravem accentum terminantur. In novo testamento spiritualia et aeterna, in cuius rei signum evangelium et epistola in accentum terminantur acutum. Quaedam tamen lectiones de veteri testamento sumptae, quae in officio missae prae epistolis saepe leguntur, in acutum terminantur accentum et sub tono epistolari leguntur.«

Auch für das Evangelium läßt sich die subsemitonale Tuba schon früh nachweisen. Bohn (a. a. O.) fand in einem Evangeliar der Trierer Dombibliothek aus dem 12. Jahrhundert diese Formeln des Evangeliums der Totenmesse.

Anfang des Evangeliums:

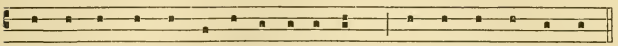


Für die einzelnen Zeichen ergeben sich die folgenden melodischen Figuren:

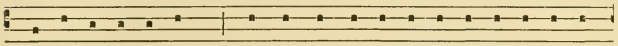


[1] Liber 4, cap. 16.

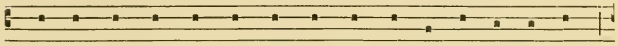
Die Bücher der Dominikaner, wie auch die englischen Quellen notieren die Kadenzen des Evangeliums auf der subsemitonalen Tuba *c*:



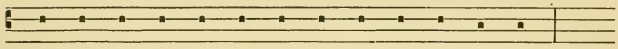
Se-quen-ti - a san - cti E-van-ge - li - i. se - cundum Matthae-um.
Marcum.
Lu-cam.
Jo - an-nem.



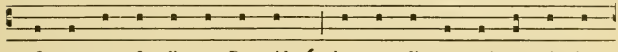
In il - lo tempo-re. Cum ap - pro-pinquasset Je-sus Je - ro-so-ly-



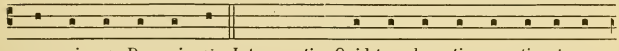
mam et ve - nis - set Beth - fa - ge ad mon-tem O - li - ve - ti.



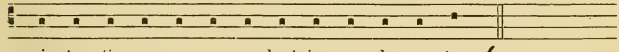
tunc mi - sit du - os di - sci - pu - los di - cens e - is. Finis:



O - san-na fi - li - o Da - vid. be - ne - di - ctus qui ve - nit in

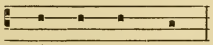


no - mi - ne Do - mi - ni. Interrogatio: Quid tur - ba - ti e - stis et co-



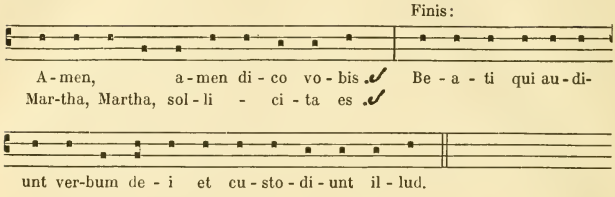
gi - ta - ti - o - nes a - scendunt in cor - da ve-stra.

Für die Ausführung der nicht deklinierbaren Eigennamen vor dem Punctum geben die englischen Handschriften zahlreiche Beispiele. Hier einige davon:



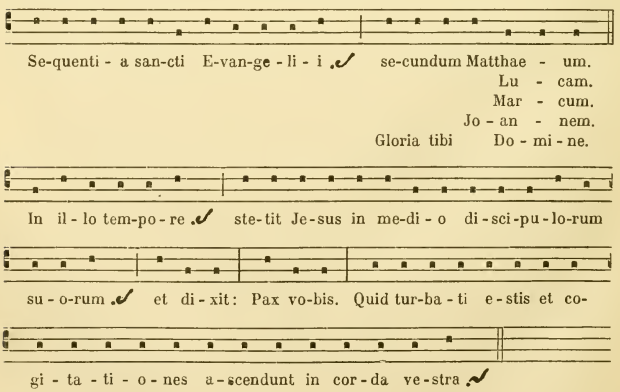
Mi - cha - el.
Ga - bri - el.
Ra - pha - el.
Je - ru - sa - lem.
Is - ra - el.
Sy - on.

Für das Evangelium der Missa pro defunctis gelten diese Formeln:

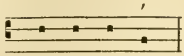


Außer dieser gewöhnlichen Art das Evangelium zu singen, vermerken die englischen Handschriften eine andere für sogenannte Duplexfeste. Hier sind demnach Formeln für gewöhnliche und solche für Festtage auseinandergehalten. Es ist das aber nicht ursprünglich; zuerst waren die Rezitationstypen von dem größeren oder geringeren Grade des Festes unabhängig. Erst die Scheidung der Feste in Klassen verschiedenen Ranges, die seit dem Beginn des zweiten Jahrtausend allmählich durchgeführt wurde, veranlaßte die Aufstellung verschiedener Lese- und, wie wir sehen werden, auch Orationstöne je nach dem Grade der Feste. Die Unterscheidung wurde bald allgemein, und da sie in dem Charakter der liturgischen Feier begründet liegt, hat sie sich bis zur Stunde behauptet.

Der zweite Evangeliumstypus zeichnet sich vor dem ersten vornehmlich dadurch aus, daß er beim Punctum sich zur Unterterz hinabbegibt, nicht nur zur Untersekunde:

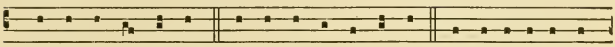


Der Schluß mit einer barbara dictio ist so einzurichten:

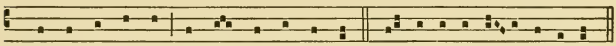


Je - ru - sa - lem.
Is - ra - el.
A - dam.
Sy - on.

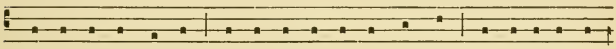
Wie der Epistelton, so bedeutet auch der Evangeliumston der trierischen[1] Kirche einen Ausgleich zwischen subsemitonaler und subtonaler Tuba:



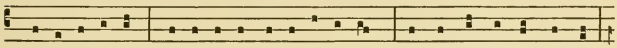
Do-mi-nus vo - biscum. Et cum spi-ri - tu tu - o. Sequenti - a san-cti



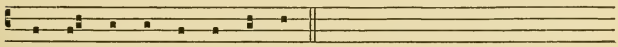
E-van-ge - li - i se - cundum Jo - annem. Glo-ri - a ti - bi Domi-ne.



Sic ca - ni-tur comma, sic canun-tur du - o pun-cta: sic ca-ni-tur in-



terro-ga-ti - o? Sic ca - nitur monosyl-labum. Et sic ca - ni-tur punctum.



Sic au - tem ca - ni - tur fi - nis.

In Rom beobachtete man im 16. Jahrhundert außer der Fragemodulation noch das Punctum mit dem Fall in die Unterterz auf der viertletzten Silbe und die Conclusio auf der vorletzten Akzentsilbe, die mit der Figur *a h c* ausgezeichnet wurde. Darauf beschränkt sich der Tonus des Guidetti, der vom 17. Jahrhundert an allmählich in den meisten Kirchen Eingang fand. Ihn kennt auch der Pianische Cantorinus als gewöhnlichen Evangeliumston. Er verzeichnet aber noch einen Tonus ad libitum und einen Tonus antiquior. Dieser ist der mittelalterlich traditionelle mit der Tuba *a*, der oben ausführlich ist behandelt worden. Jener hat die subsemi-

[1] Eine interessante Zusammenstellung der Evangeliumstöne aus Kölner Büchern vgl. im Gregoriusblatt, 1910 S. 13 ff.

tonale Tuba *c* mit dem Punctum *ć a a*, dem Metrum *a c h́ c*, der Interrogatio *h h a h h c* und der Conclusio *á c . . . . h . . h́ c c*. Es sind das dieselben Formeln wie für den analogen Epistelton.

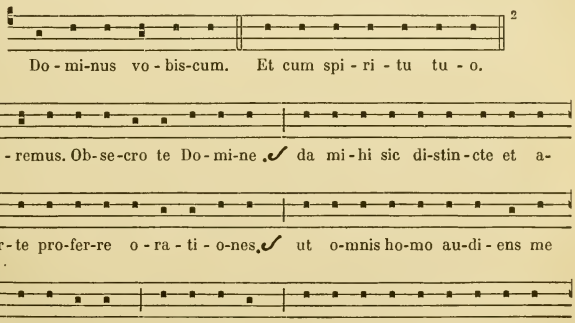
Eine besondere Behandlung der Töne für die Prophetien, das Capitulum und die Lectio brevis erübrigt sich, da sie keine ihnen eigentümliche Modulationen aufweisen. Sie verwenden das uns bereits bekannte Kadenzmaterial. Im übrigen darf hier auf den Cantorinus romanus verwiesen werden S. 52, 57 und 58. Es möge das Paradigma eines Capitulum aus dem englischen Antiphonar der Plainsong and Mediaeval Society p. 2 genügen. Es rezitiert auf der Tuba *c* mit nur wenigen Abweichungen:

c *c h c*
Erit in novissimis diebus praeparatus mons Domini, in vertice
ch c *cF F*
montium: et elevabitur super colles et fluent ad eum omnes gen-tes.
c
Deo gratias.

III. Kapitel.

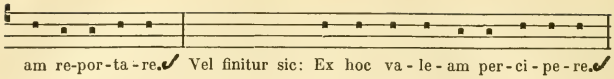
Die Orationen.

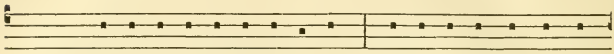
Den Lesungen nahe verwandt sind die Orationen. Mit diesem Namen bezeichnet man namentlich diejenigen Gebete der Messe und des Offiziums, die vom Offizianten laut und vernehmlich gesungen werden. Sie heißen auch Kollekten. Eingeleitet werden sie durch eine Begrüßung der Anwesenden, die den Gruß erwidern[1], abgeschlossen durch die sogenannte kleine Doxologie (Conclusio). Der Orationston ist in der Basler Handschrift B V 29 an dem folgenden Paradigma erläutert, das offenbar zum Auswendiglernen bestimmt war:

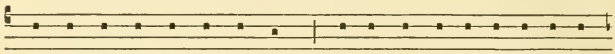


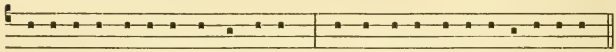
[1] Eifrige Bischöfe bestanden in alter Zeit darauf, daß die Antwort nicht nur von den in der Nähe des Altars stehenden Klerikern, sondern vom ganzen Volke gegeben werde, so Bischof Haiton von Basel († 827). Vgl. Gerbert, de cantu, t. I p. 384. Der liturgische Ausdruck für solche Antworten ist Akklamationen; die Griechen sagten dafür προσφώνησις.

[2] Eine norditalische Handschrift des 12. Jahrhunderts (vgl. Teil II S. 309) notiert diesen Gruß nach dem Gloria: Dominus vobiscum. Et cum spiritu tuo, nach dem Credo: Dominus vobiscum.

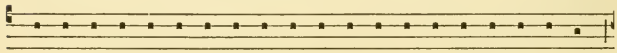


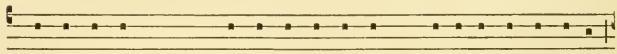


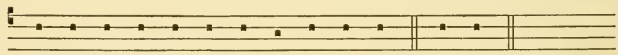




Ebenso die anderen Fassungen der Conclusio:



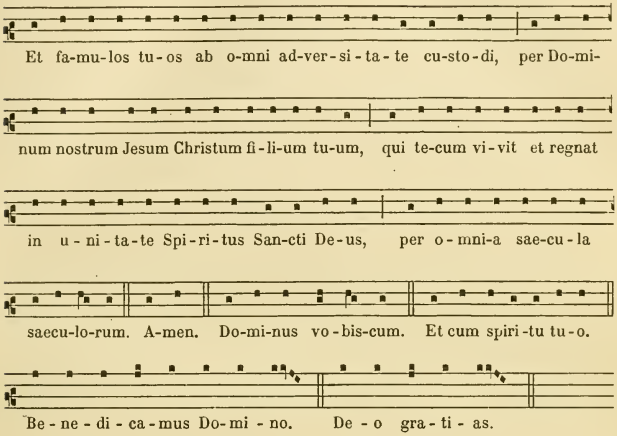




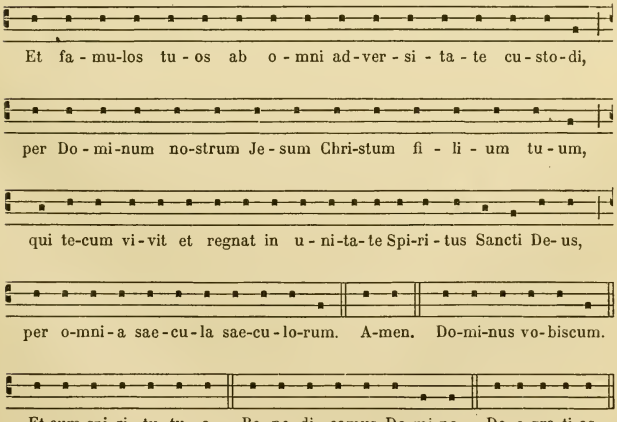
Nach diesem Paradigma wechseln im Ton der feierlichen Oration der Punctus elevatus und circumflexus miteinander so ab, daß jener an erster und an letzter Stelle erscheint. Umgekehrt beginnt die Conclusio mit dem Circumflexus, reiht daran den Elevatus und schließt mit dem Punctus versus ab. Das Spiel der verschiedenen Puncti entbehrt nicht des künstlerischen Reizes; insbesondere rahmt der Elevatus über der ersten Zäsur der Oratio und der letzten der Conclusio die Tubarezitation in nicht unwirksamer Weise ein.

Die Kollekten der kleinen Tageshoren, der Prim, Terz, Sext und Non, werden so ausgeführt, daß der Punctus circumflexus mit dem Punctus elevatus vertauscht wird, und umgekehrt, wenn eine Kollekte dieser Gebetstunden in den feierlicheren Laudes oder der Vesper vorkommt.

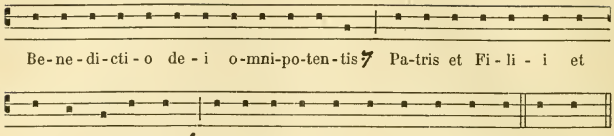
Die Zisterzienser Handschrift in Dijon formuliert den Schluß der Kollekten in Messe, Vesper und Laudes unter Anwendung eines bescheidenen Initiums:



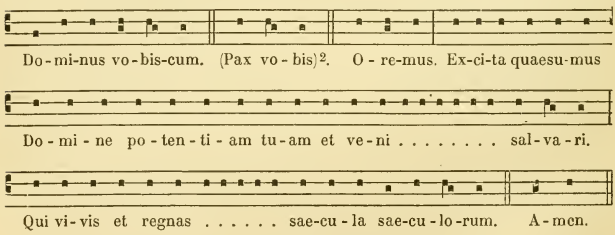
Im einfachen Ton der Horae des Cursus diurnus lautet dieser Teil:



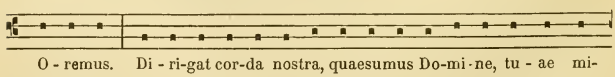
In der Komplet:



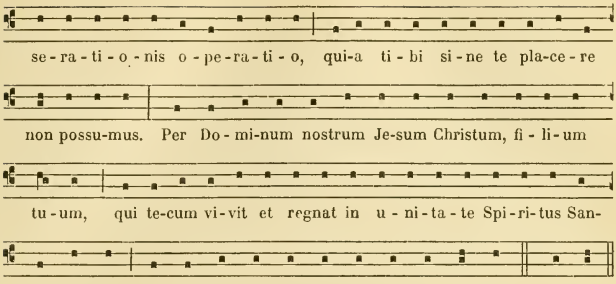
Der Ton für die kleinen Horen hat merkwürdigerweise im Gegensatz zur Kollekte der Messe, Vesper und Laudes die subsemitonale Tuba. Möglicherweise hielt man sie für weniger feierlich als die subtonale und daher in den Tageshoren für angebracht, oder aber in der Wahl der jüngeren subsemitonalen Tuba liegt der Beweis für die spätere musikalische Ordnung der kleinen Horen. Mit dieser letzteren Auffassung stimmt überein, daß die Horae diurnae fast ausschließlich vom melodischen Material der Laudes und Vesper leben. Von da drang die Tuba *c* (*f*) auch in den feierlichen Kollektenton und gelangte bei den Dominikanern wie in den Weltkirchen zur fast ausschließlichen Geltung. Die folgende englische Fassung stammt aus dem Missale Sarum in der vatikanischen Handschrift Palat. 501 (XV. s.)[1].



Wie die Italiener die Einförmigkeit der Tubarezitation zu umgehen wußten, zeigt der folgende, ebenfalls subsemitonal gebaute, aber die Tuba immer von unten her vorbereitende Orationston des Monastici cantus Compendiolum 1506:



[1] Ebenso das Antiphonale Sarisburiense (pl. b).
[2] Dieser Gruß ist derjenige der Pontifikalmesse.



Dieser Ton erinnert an die trierischen Formeln für Epistel und Evangelium.

Guidetti unterscheidet einen Tonus festivus und ferialis und nennt als Interpunktionsfiguren das Punctum principale und das Semipunctum. Jenes hat die Modulation des Metrum *f e d f f*, dieses der Flexa *f e*. Der Tonus ferialis verzichtet auf melodische Auszeichnung der logischen Einschnitte, rezitiert also lediglich auf der Tuba *f*, nur in einigen Fällen schließt die Conclusio mit dem Fall in die Unterterz ab. Der Pianische Cantorinus übernimmt diese Praxis, erteilt jedoch der alten subtonalen Formel wieder das Heimatrecht, und fügt schließlich noch einen Tonus simplex hinzu, der subsemitonal die Flexa *ć a*, das Metrum *c h a ć c* hat. Damit ist der Gesamtbestand der Orationsformen in alter und neuer Zeit der Gegenwart wieder zugeführt.

Die liturgisch wie künstlerisch am höchsten stehenden Orationen sind das Gebet des Herrn, Pater noster, und die Präfation, von denen jenes gegen Ende des Kanon, diese als Einleitung dazu gesungen wird. Während die Lektionen mit der Angabe des Titels des Lesestückes und die gewöhnlichen Orationen mit dem Gruße an die Anwesenden eingeleitet werden, entspinnt sich vor der Präfation ein Dialog zwischen Zelebrant und Volk, eine Reihe von Akklamationen, wie man in alter Zeit sagte, und schickt der Zelebrant dem Pater noster einen Prolog voraus. In beiden Fällen singt der Zelebrant bereits den Schluß des vorhergehenden stillen Gebetes, die Worte »*Per omnia saecula saeculorum*« mit der Antwort des Volkes »*Amen*«[1]; erst dann kommt bei der Präfation der Gruß

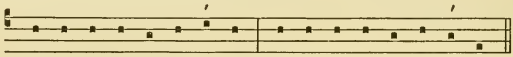
[1] Den Grund dafür gibt Gerbert de cantu t. I p. 440 an: ut audiatur a populo et confirmetur oratio.

»*Dominus vobiscum*«, wie bei den anderen Orationen, und beim Pater noster der Prolog. Offenbar will der Zelebrant schon von weitem auf die Bedeutsamkeit der nunmehr folgenden Gebete hinweisen.

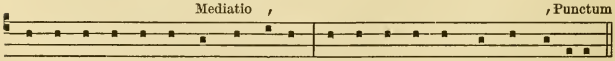
Auch vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet gehen beide Orationen über die bisher behandelten Gattungen des liturgischen Rezitativs in allen Dingen hinaus, die für seine stilistische Eigenart charakteristisch sind. Ihre Sonderstellung äußert sich in den Sakramentarien und Meßbüchern bis auf den heutigen Tag darin, daß ihre Singweisen mit Tonzeichen ausgeschrieben und nicht nur vermittelst der Positurae angedeutet werden. Beginnen wir mit der einfacheren Form, dem

Pater noster.

Ganz alt, vielleicht die älteste auf okzidentalem Boden, ist die mozarabische Singweise des Pater noster, die deshalb hier erwähnt sei, weil sie uns mit einer neuen rezitativischen Form bekannt macht. Sie besteht nämlich aus zwei Stücken mit gleicher Tuba, aber verschiedener Behandlung des Schlusses:

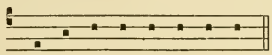


Die subtonale Tuba wird nur unmittelbar vor den Interpunktionsstellen verlassen, und zwar erscheint auch hier der letzte Wortakzent als melodiebildende Kraft. Nennen wir die Formel für den Einschnitt in der Mitte Mediatio und diejenige für die Schlußkadenz Punctum. Ihr Verhältnis zueinander ist dasjenige von Hebung und Senkung. Beide Teile der Formel bereiten den letzten Akzent durch eine anmutige Tiefbewegung auf den beiden vorhergehenden Silben vor. In ihrer Art ist diese bescheidene Verbindung von Auf- und Abgesang, von melodischer Arsis und Thesis ein Meisterwerk. Demnach läßt sich das mozarabische Pater noster in folgender Tabelle darstellen:



1.	Pa - ter noster:	qui	es in coe - lis.
2.		Sancti - fi - ce-tur	no-men tu - um.
3.		Ad-ve - ni - at	regnum tu - um.
4.	Fi - at vo - -	lun - tas tu - a	sic - ut in coe - lo et in ter - ra.
5.	Panem nostrum quo - ti - di - anum:		da no - bis ho-di-e.
6.	Et di-mitte nobis de - bi - ta nostra:		sicut et nos dimitti- mus de-bi - to - ri - bus no-stris.
7.	Et ne	nos in - ducas	in ten - - ta - ti- o - nem.

Eine Eigentümlichkeit der mozarabischen Liturgie besteht darin, daß das Volk nicht nur vor und nach dem Pater noster, wie in der römischen Liturgie, sondern auch nach jedem Verse durch das Wort »Amen« sich der Bitte des Zelebranten anschließt. Damit wird die fallende Kadenz des Punctum wieder auf die Höhe des Rezitationstones zurückgeleitet. Nur nach dem Vers 5 (hodie) antworten die Anwesenden mit einem Appell an die Allmacht Gottes: Quia deus es, und nach ℣. 7 übernehmen sie die letzte Bitte:



Jeder Vers ist mit der zweiteiligen Formel umkleidet; reicht sein Umfang aber dafür nicht aus, so wird gleich mit der zweiten Hälfte begonnen, wie in ℣. 2 und 3. Aus demselben Grunde fällt in ℣. 1 die Tubarezitation fort[1].

Dieser Rezitationstypus ist auch in die römische Liturgie eingedrungen; wir werden ihm in der ältesten Fassung des »Gloria in excelsis« wieder begegnen[2].

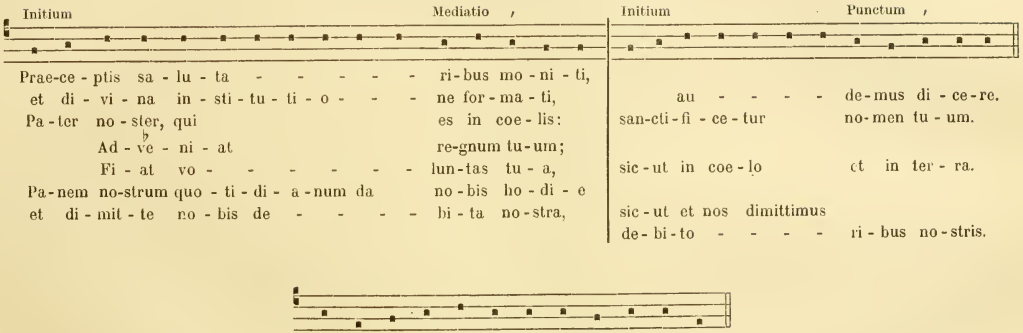
In einer anderen Beziehung verdient das ambrosianische Pater noster unsere sorgsame Beachtung. Es rezitiert ebenfalls in einer zweiteiligen Formel und auf der Tuba *a*. Doch wird die Tuba mehrfach durch die beiden Töne *f* und *g* eingeleitet, so daß die bisher uns nur durch die Frageformel bekannte Vorbereitung des Rezitationstones zu Beginn des logischen Abschnittes hier zu einem regelmäßigen Ausdrucksmittel wird, einem richtigen Initium. Interessant sind auch die Kadenzen, die Mediatio und das Punctum.

---

[1] Gelegentlich werden derartige Rezitationstypen mit den antiken Tetrachorden in Verbindung gebracht. In unserem Falle wird das dorische herangezogen: *e f g a*. Daran knüpfen sich gern Betrachtungen über den Zusammenhang dieser Formeln mit der klassischen, altgriechischen Musik. Ich halte solche Aufstellungen für verfehlt. In unserer Singweise wird das dorische Tetrachord bereits durch den Akzentton des ersten Teiles überschritten; ähnliches gilt für andere Rezitationstypen. Mit griechischer Musik hat diese Rezitationspraxis nichts gemein, sie stammt aus der jüdischen bzw. der christlichen Liturgie des Morgenlandes, oder aber ist direkt aus den naturgemäßen und oben geschilderten Vorgängen beim gehobenen Aussprechen eines Textes hervorgeflossen.

[2] Der Leser wird auch die Ähnlichkeit mit dem antiphonischen Offiziumspsalmton des IV. Modus bereits bemerkt haben. Es fehlt zu ihm nur der Ton *h* vor dem letzten Akzent.

Das ambrosianische Pater noster[1].

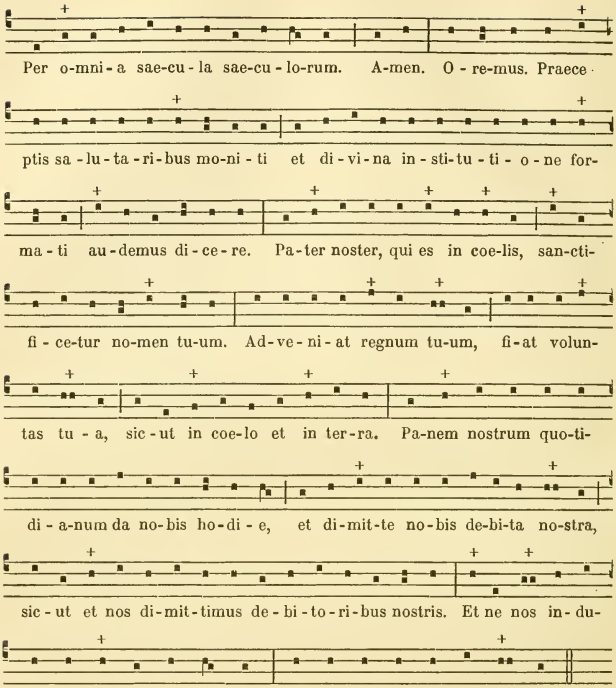


[1] Vgl. A. Mocquereau, Notices sur l'influence de l'accent et le cursus toniques latins dans le chant Ambrosien. Milano, L. F. Cogliati, 1897 Tabl. I.

Ein moderner Musiker wird geneigt sein, der Mediatio mehr melodische Schlußkraft zuzuschreiben als dem Punctum. Die Tuba *a* wird er in den Durdreiklang von *f* einstellen und die Kadenz vermittelst des *f* nach vorausgegangenem akzentuiertem *g* wird er sich in der Verbindung von Dominant- und Tonikadreiklang harmonisch zurechtlegen. Die Kadenz vermittelst des *g* am Ende der Formel wird ihm eher wie ein Halbschluß vorkommen. Anders empfindet der mittelalterliche Sänger. Er faßt die Kadenz auf *f* als Halbkadenz und die auf *g* als vollkommene, da er beide in dieser Verwendung mit der logischen Interpunktion übereinstimmend handhabt. Er beurteilt die Folge der Töne lediglich nach ihrer melodischen Wirkung und unberührt von harmonischen Dingen, die der moderne Mensch zu den alten Liedern so gern hinzuempfindet. Diese eigentümliche Art der Kadenzierung ist übrigens nicht etwa eine Seltenheit, sie wird uns als eine wichtige Eigentümlichkeit der Melodien des achten Kirchentones noch begegnen. Wir haben demnach hier ein klassisches Beispiel für den Unterschied des modernen und des mittelalterlichen Kadenzgefühles vor uns.

Die römische Weise des Pater noster zeichnet sich vor der spanischen und mailändischen durch eine größere Beweglichkeit der Linienführung und infolgedessen durch melodische Bedeutsamkeit aus. Ihre Aufzeichnung in den ältesten Handschriften mit Beneventer und montecasinensischen Neumen überrascht durch die graphischen Besonderheiten, die S. 27 erwähnt worden sind. Die mozarabische und ambrosianische Fassung kennen wir überhaupt nur aus späteren Aufzeichnungen; ohne Zweifel sind auch sie zuerst in der biegsamen Art ausgeführt worden wie ihre italische Schwester.

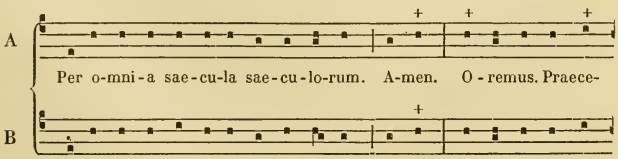
Es unterliegt keinem Zweifel, daß auch die römische Liturgie für das Pater noster zuerst nur eine Singweise besaß. Schon im 10. Jahrhundert aber muß ihre Spaltung nach dem liturgischen Grade des Tages stattgefunden haben, da bereits Handschriften aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts deren mehrere verzeichnen. Die ältesten italischen Bücher führen drei Fassungen an, eine für Sonn- und Festtage, eine andere für die gewöhnlichen Tage und eine dritte, die francigena heißt, also französischen Ursprunges ist. Der Ton »in dominicis et festis diebus« lautet im Sakramentar des Abtes Desiderius von Montecasino (erste Hälfte des 11. Jahrhunderts) folgendermaßen (die liqueszierenden und anderen Verzierungen sind durch + kenntlich gemacht; die heutige Choralschrift besitzt für die Liqueszenzen, die den Hauptton nicht verlassen, wie auch für die notae vinnulae und secabiles kein Zeichen. Über die Handschrift und ihre Neumierung vgl. Teil II S. 267 ff.):

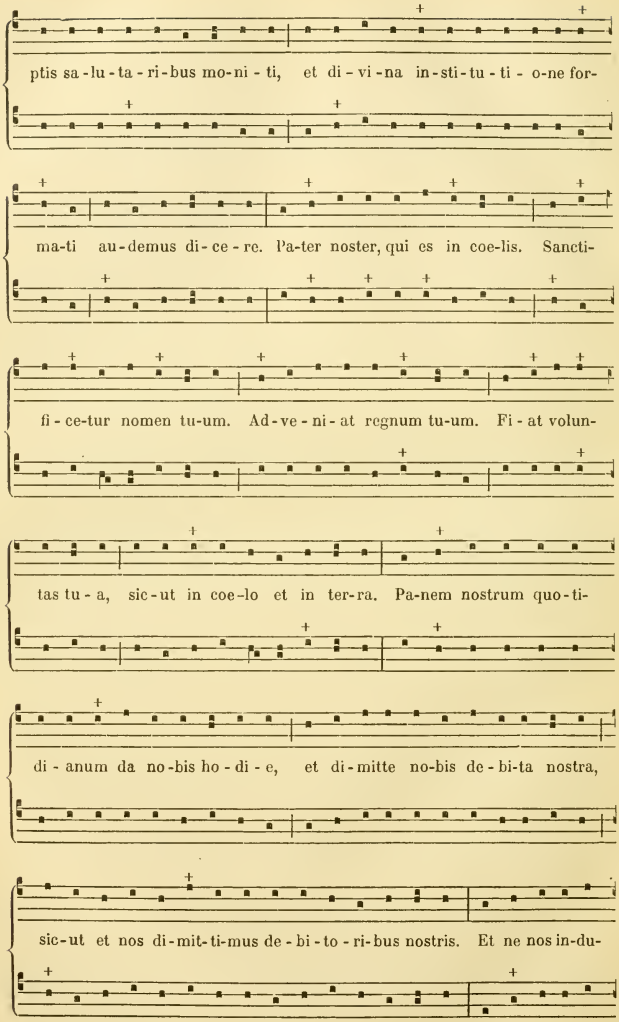


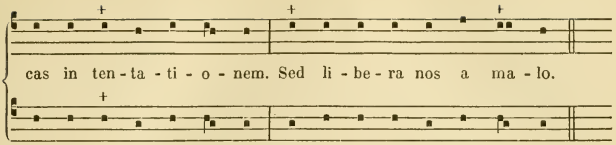
Das Anfangstück bis *audemus dicere* bildet auch melodisch die Vorbereitung des eigentlichen Pater noster. Seine Tuba ist subtonal; andere Bücher schreiben sie eine Quinte tiefer als *d*. Gleich der erste Ton erzwingt unsere Aufmerksamkeit; es ist der tiefste der ganzen Oration. Der von ihm aufsteigende Gang soll die Stimme des Zelebranten aus der geheimnisvollen Stille intimen Verkehrs mit Gott zu der Höhe führen, in welcher das Gebet des Herrn allen Anwesenden deutlich vernehmbar ausgesprochen werden kann. Das Wort *amen* ist als undeklinierbares Fremdwort mit dem Akzent auf der letzten Silbe behandelt. Höchster Ton dieses Vorgebetes ist der unmittelbar über der Tuba liegende Ton *h*, der die Funktion des Akzentes erfüllt. Bemerkenswert und Resultat einer künst-

lerischen Erwägung ist, daß vom Pater noster an der vorher nur als Akzentton verwendete Ton *h* Rezitationston wird. Die Tuba steigt also um einen Ton; nur die Schlußglieder des Hauptteiles fallen in die Tuba *a* zurück. Auch das ist natur- und kunstgemäß. Allerdings wird die Nebentuba *a* durch akzentische Erhebungen und die Kadenz einige Male in den Hintergrund gedrängt; sie ist aber vorhanden, vgl. die Sätze: *sanctificetur* . . . . ., *sicut in coelo* . . . . ., *sicut et nos* . . . . ., *Et ne nos* . . . . . bis zum Schlusse. Das Wesentliche ist die Kombination zweier Tubae, von denen die zweite, tiefere, als Schlußtuba funktioniert. Meist wird die Tuba durch ein Initium vorbereitet, das bis zu ihrer Unterterz zurückgreift, *g a h*. Kadenzen verwendet das Pater noster zwei, das Punctum (Ganzschluß) auf der Tuba *a*, die Mediatio (Halbschluß) auf dem darunterliegenden Tone *g*. Beide Male wird der letzte Akzent durch einen Podatus ausgezeichnet, *g–a*, bzw. *a–h*. Eine freundliche Umspielung der Tuba bereitet regelmäßig das Punctum vor. Tongruppen wie der Podatus widerstreiten eigentlich der Eigenart des Rezitativs, das im Wesen syllabische Aussprache fordert, sie bedeuten eine wenn auch bescheidene Erhebung in das Gebiet des melodischen Ausdruckes. Es ist kein Zufall, daß die Tongruppe immer im Gefolge der Kadenz auftritt: wieder erweist sich diese als Schöpferin musikalischen Lebens. Um das Ganze abzurunden, wiederholt der Zelebrant von *et ne nos* an die Anfangsweise zu *Per omnia;* gleicher melodischer Anfang und Schluß rahmen das Vater unser ein. So offenbart sich dasselbe als eine weitausgeführte, aber zweckmäßig eingerichtete und von künstlerischen Rücksichten getragene feierliche Rezitation.

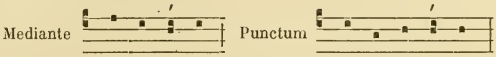
Das Sakramentar des Desiderius enthielt ursprünglich auch die beiden anderen Fassungen des Pater noster, die francigena und diejenige »in cotidianis diebus«. Beide sind jedoch daraus radiert worden, vielleicht weil sie später außer Gebrauch gekommen waren oder sonst für entbehrlich galten. Ich lasse diese Singweisen daher aus Cod. lat. 6082 der vatikanischen Bibliothek, einem Missale des 12. Jahrhunderts und ebenfalls beneventanischen Ursprunges, folgen. A ist die francigena, B die Fassung für die gewöhnlichen Tage.




ptis sa-lu-ta-ri-bus mo-ni-ti, et di-vi-na in-sti-tu-ti-o-ne for-
ma-ti au-demus di-ce-re. Pa-ter noster, qui es in coe-lis. Sancti-
fi-ce-tur nomen tu-um. Ad-ve-ni-at regnum tu-um. Fi-at volun-
tas tu-a, sic-ut in coe-lo et in ter-ra. Pa-nem nostrum quo-ti-
di-anum da no-bis ho-di-e, et di-mitte no-bis de-bi-ta nostra,
sic-ut et nos di-mit-ti-mus de-bi-to-ri-bus nostris. Et ne nos in-du-



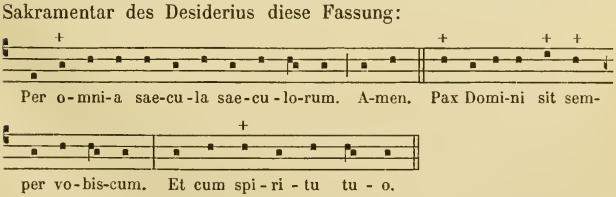
Die Abweichungen der französischen Fassung rühren zumal von ihren beiden Kadenzen her:



Sie hat die Mediante auch bei *nomen tuum*, wo die anderen Formen mit dem Punctum schließen. Geschichtlich wichtig ist die Bedeutung, die neben der Tuba *h* der Akzentton *c* gewinnt; einige Male sieht er wie eine neue Tuba aus, so bei *et dimitte nobis* .... Man darf darin das Streben nach einer dritten Tuba erblicken und zwar einer subsemitonalen. Allerdings ist das Pater noster auf diesem Wege nicht fortgeschritten und hat die Herrschaft der Tuba *h* nicht ernstlich gefährdet, während die Präfation durch energische Hervorhebung der neuen Tuba *c* die Struktur der feierlichen Orationsweisen um ein neues und wirksames Glied bereichern sollte.

Die Form des Pater noster für die gewöhnlichen Messen gleicht im allgemeinen der feierlichen, verzichtet aber auf einige Initia und vor allem auf den Akzentton *c* zur Tuba *h*. In dieser Zurückhaltung liegt etwas Archaisches.

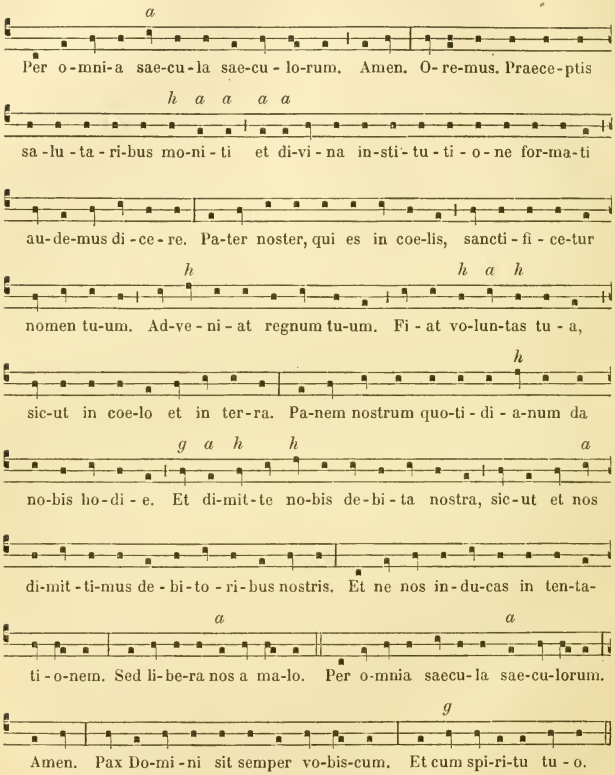
Die dem Pater noster angeschlossene Bitte um Frieden hat im Sakramentar des Desiderius diese Fassung:



Im 12. Jahrhundert haben die französischen Handschriften den ganzen Ballast von liqueszierenden und anderen Ziernoten abgeschüttelt. Man vergleiche die folgende Lesart des Zisterzienser-normalbuches, die ich in ihrer originalen Aufzeichnung (drei Linien und Wechsel von ¶ und ▪[1]) hier abdrucke. Die Buchstaben dar-

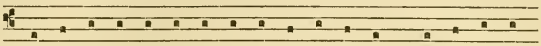
[1] Vgl. darüber Teil II S. 388.

über beziehen sich auf eine ebenfalls dem 12. Jahrhundert angehörige Fassung einer norditalischen Karthäuserhandschrift (vgl. Teil II S. 309):

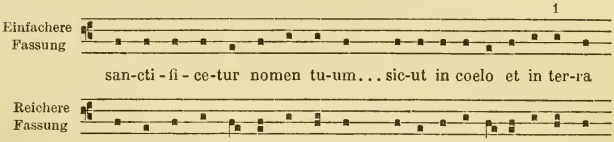


Wenn diese Fassung in die Neuordnung der Zisterzienser Liturgie aufgenommen wurde, so muß sie sich eines großen Ansehens erfreut haben. Die Folgezeit hat sie aber nicht unversehrt gelassen. Die bedeutendste Änderung ging von der Liturgie der päpstlichen Kapelle aus, die infolge ihrer Adoption durch die Franziskaner bald überall Eingang fand. Die Missalia fratrum Minorum seit dem

14. Jahrhundert führen zwei Fassungen des Pater noster an, eine einfachere und eine reichere. Beide übersehen die wirksame Steigerung der Tuba vom Vorgebet zum Pater noster, führen vielmehr die hohe Tuba bereits bei *et divina* .... ein. Ich zitiere die Handschrift Cod. Regin. lat. 2048 der vatikanischen Bibliothek aus dem 14. Jahrhundert:

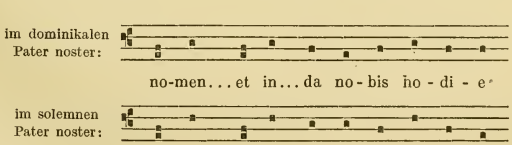


Die reichere Fassung unterscheidet sich von der einfachen nur an zwei Stellen, oder vielmehr an einer, da es sich beidemal um dieselbe Kadenz handelt:



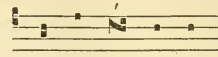
Andere Abweichungen von der älteren Lesart fallen nicht ins Gewicht. Die reichere Fassung hat von der einfacheren, ursprünglichen nur einen bescheidenen Schmuck durch zweitonige Gruppen voraus. Am Grundriß der Weise ist nichts geändert.

Im Gebiete der gothischen Choralschrift vertauschte man ausgangs des Mittelalters an Festtagen in steigenden Figuren den Ton *h* (*e*) zuweilen mit *c* (*f*). So schreibt die Handschrift $\alpha\gamma$ der Trierer Dombibliothek aus dem 14. Jahrhundert



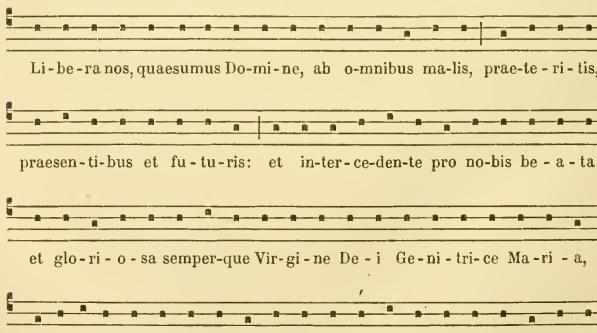
Über diese Eigentümlichkeit möge man Teil II S. 443 ff. vergleichen. Eine andere Form des Punctum, die ebenfalls durch deutsche Handschriften vertreten wird, z. B. durch Cod. 446 des Stiftes Admont in Steiermark aus dem 15. Jahrhundert, aber sehr alt sein dürfte, ist diese:

[1] Hier hat der Schreiber versehentlich *d* geschrieben.

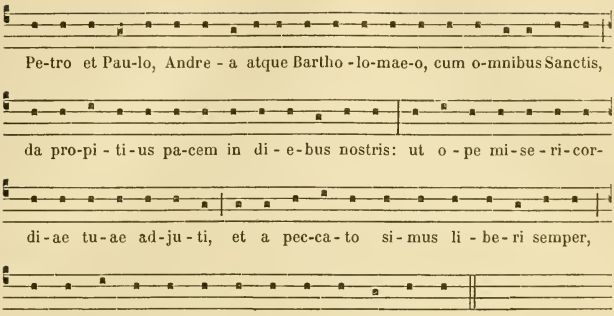


Die Verdrängung der partikularen liturgischen Gebräuche durch das tridentinische Missale ebnete einer Vereinheitlichung der Pater noster-Weisen den Weg. Diejenige Lesart, die sich allmählich überall durchsetzte, stammt aus den Büchern des Guidetti und lehnt sich im ganzen an die damals in Rom übliche, zuerst in den Franziskanermissalien bezeugte, an. Die im Zusammenhang mit der Pianischen Choralreform unternommene Revision der Cantus Missalis Romani 1907 hat an den längst in den Besitz der Gesamtkirche übergegangenen Formen nichts geändert.

Die liturgische Fortsetzung des Pater noster, die zugleich zum *Pax Domini sit semper vobiscum* überleitet, das Gebet *Libera nos*, wird heute still rezitiert und nur am Karfreitag im ferialen Orationston vorgetragen. Wahrscheinlich wurde es zuerst in allen Messen gesungen. Die Mailänder und die alten Beneventer Bücher notieren es im feierlichen Orationston mit der Tuba *a*. Hier die Beneventer Fassung[1], die als klassisches Beispiel einer Tubarezitation mit Akzenthebungen und Interpunktionskadenzen gelten kann:



[1] Vgl. Andoyer in der Revue de chant grégorien XXII, p. 108. Ähnlich die Lesart des Cod. Barber. 1863 der vatikanischen Bibliothek aus dem 14. Jahrhundert bei Gerbert, de cantu t. I p. 450.



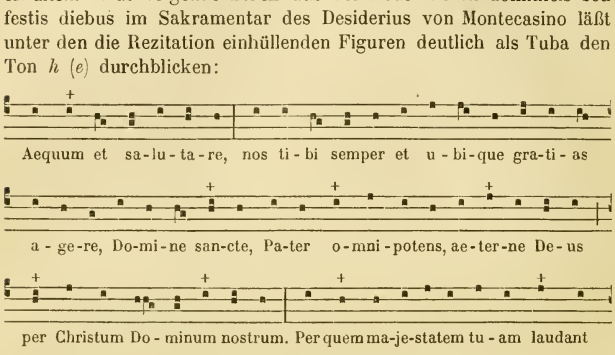
Die Präfation

erneuert das Dankgebet, das der Herr vor dem letzten Abendmahle gesprochen hat, findet sich daher in allen christlichen Liturgien. In den Kirchen des Ostens hat sie immer dieselbe Form. Die Römer besaßen mehrere Formulare, es scheint sogar, daß zuerst der Improvisation des Zelebranten dabei ein gewisser Spielraum gelassen war[1]. Man kam indessen bald dazu, ihre Zahl auf je eines für die größeren Herrenfeste und einige andere zu beschränken. Von den Heiligen hatten nur die Apostel eine eigene Präfation, bis 1095 diejenige für die Muttergottesfeste eingeführt wurde. Für uns ist bedeutsam, daß die Präfationen trotz ihrer textlichen Verschiedenheit nur nach ganz wenigen und im wesentlichen gleichen Singweisen vorgetragen wurden. Die Ambrosianer in Mailand sangen sie mit den Modulationen ihres Pater noster. Die ältesten italienischen Meßbücher vermerken, wie für das Pater noster, mehrere Töne, einen für die Sonn- und Feiertage, einen anderen für die gewöhnlichen Messen, und wieder eine melodia francigena. Sie verhalten sich zueinander wie die drei Fassungen des Pater noster. Auch sie sind in den ältesten Büchern mit Beneventer oder montecasinensischen Neumen reichlich mit Schnörkeln durchsetzt, selbst die Tubapartien.

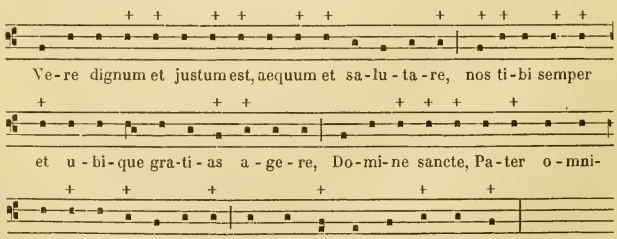
Tuba war für die einleitenden dialogischen Sätze der Ton *a* (oder die Quinte tiefer *d*), für die Präfation selbst *h* (*e*); Akzentton zur Tuba *a* ist *h*, zur Tuba *h c*. Allmählich jedoch riß der Ak-

[1] Vgl. darüber Thalhofer-Eisenhofer, Handbuch der kath. Liturgik, 2. Aufl. Bd. II S. 151.

zentton *c* (*f*) weitere Strecken der Rezitation an sich, wurde zu einer Nebentuba, schließlich zur Haupttuba und drängte die ursprüngliche Tuba *h* (*e*) in die Schlußsätze jeder Periode zurück. Für alle diese Stadien der Entwicklung haben sich in den Handschriften die Belege erhalten. Das folgende Stück aus der Praefatio in dominicis seu festis diebus im Sakramentar des Desiderius von Montecasino läßt unter den die Rezitation einhüllenden Figuren deutlich als Tuba den Ton *h* (*e*) durchblicken:

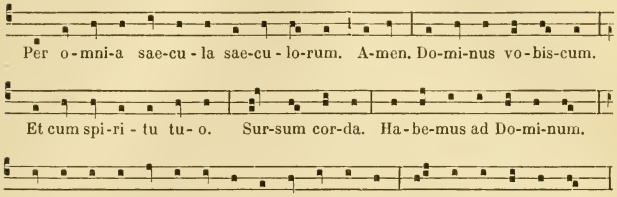


Ähnlich lautete zuerst auch die Praefatio cotidiana. Sie ist aber in der Handschrift ausradiert und von einer Hand des 14. Jahrhunderts durch eine Fassung mit der jüngeren Tuba *f* (für *c*) ersetzt worden:



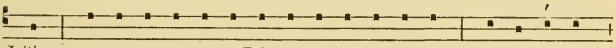
Im 12. Jahrhundert muß die subsemitonale Tuba *c* auch in Frankreich allgemein zur Anerkennung gelangt sein; anders läßt sich die Fassung der Zisterzienser nicht erklären, die zwar im einlei-

tenden Dialog zwischen den Tubae *a* und *h* schwankt, dann aber um so nachhaltiger der Tuba *c* sich zuwendet.

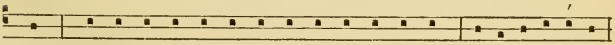


Die Präfation selbst wird im Wechsel zweier Perioden gesungen, von denen die erste *c*, die zweite *h* zur Tuba hat, und die erste mit *h*, die zweite mit *a* schließt, so jedoch, daß die Schlußfigur etwas weiter ausgreift. Daß die zweite Periode eine tiefere Tuba besitzt als die erste, entspricht ihrem abschließenden Charakter, ist auch die Regel für die Verbindung mehrerer Tubae im liturgischen Rezitativ. Beide Perioden haben gelegentlich ein Initium; es handelt sich dabei beidemal um den Ton *a*, doch wirkt dies Initium in der ersten Periode (*a—c*) energischer und kräftiger als in der zweiten (*a—h*), die auch darin weniger Bestimmtheit offenbart, daß in der Kadenz der Akzentton *h* schon auf der vorhergehenden tonlosen Silbe vorausgenommen wird.

Erste Periode.



Zweite Periode.

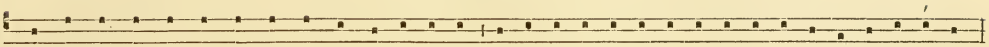


Mit Hilfe dieser beiden Perioden sind im Dijoner Normalkodex der Zisterzienser sämtliche Präfationen[1] notiert, und zwar die zweite Periode für das Satzende, die erste für alle vorhergehenden Abschnitte. Die erste ist also eine Mediatio, die zweite ein Punctum. Die Präfation von Weihnachten läßt sich demgemäß in der folgenden Tabelle darstellen:

[1] Der Schluß der Praefatio de Ss. Trinitate lautet: *qui non cessant cotidie clamare dicentes*, nicht wie heute: *clamare cotidie una voce dicentes.*

Die Präfation von Weihnachten im Dijoner Zisterzienserkodex.

12. Jahrhundert.



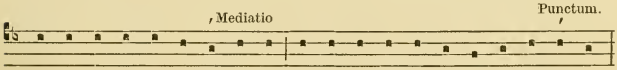
I. Vere dignum et justum est, aequum et sa - lu - ta - re,
nos ti - bi semper et ubique gra - ti - as a - ge - re,
Domine sancte, Pater omnipotens, ae - ter - ne De - us,
Qui - a per in - car - na - ti ver - bi my-ste-ri-um, nova mentis nostrae oculis lux tuae cla - ri - ta - tis in - ful - sit.

II. Ut dum vi - si - bi - li - ter De - um co-gno-scimus, per hunc in in - vi - si - bi - li - um a - morem ra - pi - a-mur.

III. Et i - de - o cum an - ge - lis et ar-change-lis,
cum thronis et do-mi - - - na - ti - o - ni-bus,
cumque o - mni mi-li-ti-a coe-le-stis ex - er-ci - tus,
hymnum glo - ri - ae tu - ac ca-ni-mus, si - ne fi - ne di-cen-tes.

Diese Folge der Tubae verrät Sinn für kunstgerechte Struktur einer weitausgesponnenen melodischen Linie. Der Dialog beginnt mit der Tuba *a*, ersetzt sie aber von *Gratias agamus* an durch die Tuba *h*. Gleich zu Beginn der eigentlichen Präfation ergreift der Zelebrant die Tuba *c*, die dann nur am Ende der drei Perioden durch die Tuba *h* abgelöst wird. So verläuft die Präfation in einer Steigerung parallel mit der Entwicklung der Gedanken: wo der Zelebrant in Erfüllung seines priesterlichen Amtes sich allein an Gott wendet, prangt sein Gebet in höherem künstlerischem Glanze. In diesem Verhältnis der Tubae spiegelt sich aber noch ein interessanter historischer Vorgang wider: die Steigerung des künstlerischen Ausdruckes hat von der zuerst ausschließlich gebrauchten subtonalen Tuba *a* allmählich und gewissermaßen von selbst zu einer subsemitonalen Tuba geführt. Die Präfationsweise wird dadurch zum Denkmal eines wichtigen Stadiums in der Tubageschichte, zu welchem die Weise des Pater noster trotz aller Verwandtschaft mit derjenigen der Präfation nicht vorgeschritten ist, da sie die Tuba *c* nur nebenbei und, wie es scheint, nur in den deutschen Landen kennt. Die gelegentliche Hervorhebung der Akzentsilbe in der Schlußperiode (*oculis*, *invisibilium*) mildert die Monotonie der Rezitation auf einem Tone. Im letzten Satz der Präfation verschwindet die Tuba der zweiten Periode fast vollständig und es bleibt nur die Modulation des Punctum übrig.

Die Zisterzienser Lesart ist auch diejenige der Karthäuser, nur daß alte Bücher dieses Ordens die subsemitonale Tuba nicht als *c*, sondern als *b* notieren, so daß die beiden Kadenzen dieses Aussehen haben:

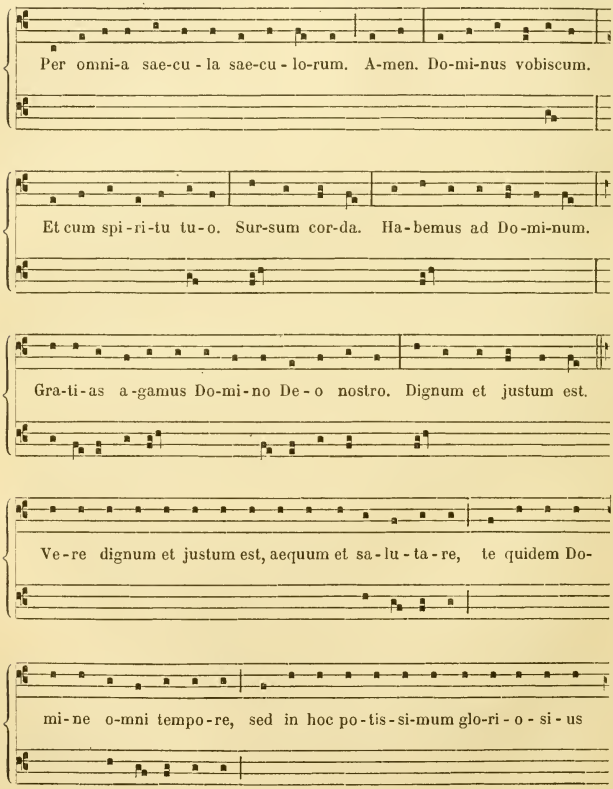


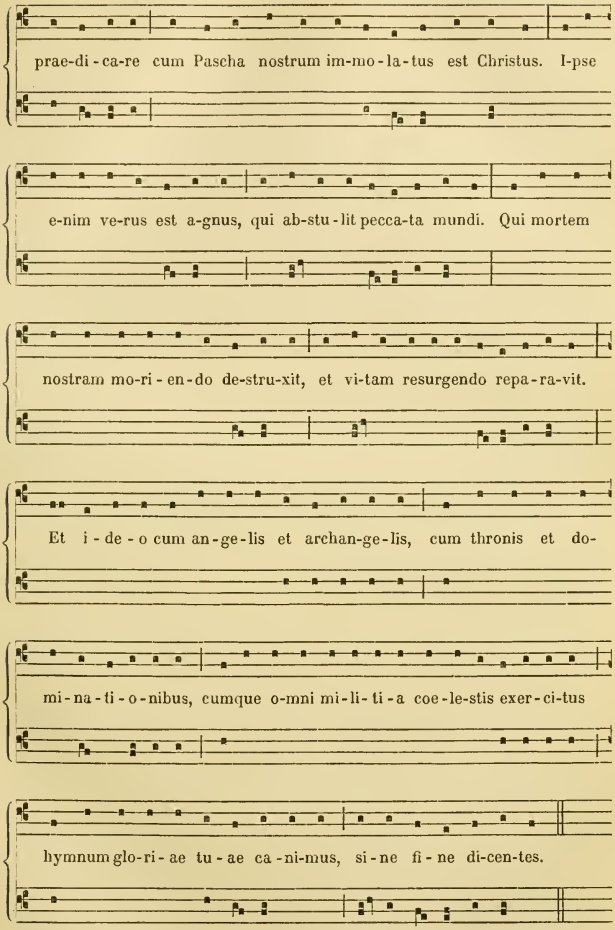
(So im erwähnten Karthäusergraduale des 12. Jahrhunderts)

Diese syllabische Fassung fand wohl deshalb den Beifall der Zisterzienser und Karthäuser, weil beide Orden in musikalischen Dingen überhaupt einer großen Einfachheit und Strenge nachgingen. In den Weltkirchen aber und dem älteren Benediktinerorden erhielt sich ein reicherer Ton oder man griff zu mehreren Formularen für größere und geringere Feste, Sonntage und gewöhnliche Messen. Es gibt Meßbücher, die nur die reiche Fassung kennen und in ihr selbst die Texte der täglichen Präfation aussetzen. So das Hildesheimer Missale plenarium aus dem 13. Jahrhundert in der Trierer Dombibliothek, Cod. 153.

Die neue Tradition gewann ihre endgiltige Gestalt in den Missalien secundum consuetudinem curiae romanae und den Franzis-

kanerbüchern. Das bereits für das Pater noster benutzte Minoritenmissale, Cod. Regin. lat. 2048 der vatikanischen Bibliothek, aus dem 14. Jahrhundert überliefert zwei Fassungen, von denen ich die eine vollständig, die andere mit den Varianten dazu aussetze. Diese aus der päpstlichen Liturgie stammenden Weisen wurden im Laufe der Zeit mit unbedeutenden Änderungen Gemeingut aller Kirchen mit römischer Liturgie, da sie seit Guidetti in das tridentinische Missale Eingang fanden. Die Notierung mit den Tubae *d e f* statt *a h c*, also eine Quinte tiefer, ist für die jüngere Zeit charakteristisch.



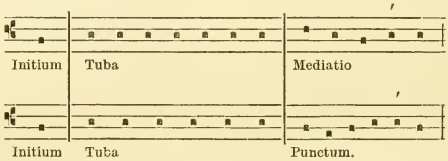


(Aus Cod. Regin. lat. 2048 der vatikanischen Bibliothek, 14. Jahrh.)

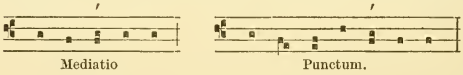
Der feierliche Ton, der sich auch in einem englischen Pontifikale des 13. Jahrhunderts (Cod. lat. 1218 der Pariser Nat.-Bibl.) für die

Präfation der Kirchweihe findet, hat vor dem einfachen, syllabischen eine gewisse Geschmeidigkeit der Kadenzen, vorausnehmende und nachschlagende Verbindungstöne und gelegentliche Ausschmückung der Akzentsilbe vermittelst des Scandicus *d e f* voraus. Mit unbedeutenden Abweichungen sind beide Töne noch heute in Gebrauch.

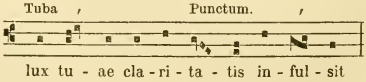
Traditioneller verhält sich die deutsche Überlieferung. Sie kennt drei Formulare, die in der Regel als ferialis, dominicalis und solemnis unterschieden werden und auch in der melodischen Umkleidung des Textes eine Stufenleiter durchlaufen. Die Trierer Handschrift $\alpha\gamma$ legt sie mit den verschiedenen Präfationstexten verbunden vor. Die feriale Weise ist ganz syllabisch, rezitiert auf der Tuba *e* und verwendet nur wenig aufdringliche Initia und Kadenzen. Der Ton *f* dient zur Akzentuierung von Tubasilben und zur Einleitung der Mediatio. Die beiden Perioden, in denen der Text ausgesprochen wird, haben diese Form:



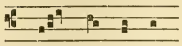
Die dominikale Fassung der Trierer Handschrift ändert daran nur die Kadenzen, die dem feierlichen römischen Tone gleich sind:



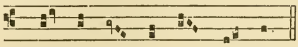
Noch mehr musikalischen Charakter hat die solemne Art. Ihre Kadenzen ziehen mehr Tonfiguren heran und hüllen das liturgische Wort in ein wirkliches Festgewand. Auch der Tonraum erweitert sich und überschreitet die feriale wie sonntägliche Weise in die Höhe. Zur akzentischen Ausschmückung der subtonalen Tuba *e* dient diesmal nicht einfach der darüberliegende Ton *f*, sondern eine Tonfigur, der Scandicus *e f g*. Das letzte Wort der Präfation, *dicentes*, greift sogar zur Unterquarte der Tuba, dem tiefen *h*, und erreicht damit den Ambitus der Sext. Das Punctum hat diese Gestalt:



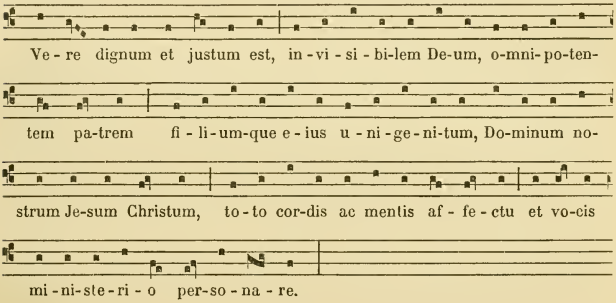
Ein feierliches Initium tritt regelmäßig bei den Worten *Et ideo* ein:



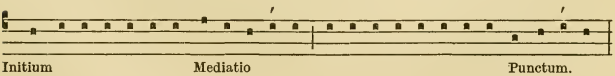
Der Schluß lautet:



Der akzentische Scandicus (vgl. bei *lux tuae*) hat zur geschichtlichen Voraussetzung eine Auszeichnung der Tubaakzente durch die Oberterz[1]. Eine solche wird uns in der Psalmodie begegnen; sie findet sich aber auch in anderen deutschen Aufzeichnungen sogar der Präfation. So notiert die Mainzer Agende, um 1493 gedruckt (Incun. 2139 der Mainzer Stadtbibl.), die Präfation der Karsamstagsliturgie:



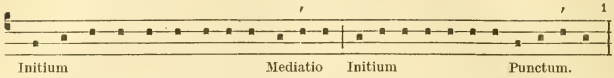
Es ist lehrreich, mit der durch die Trierer Handschrift überlieferten Fassung diejenige anderer deutscher Bücher des ausgehenden Mittelalters zu vergleichen. In der Hauptsache stimmen sie überein; um so interessanter sind die Abweichungen. Insbesondere trifft man dieselben Weisen in verschiedener Höhe notiert an. Der obige Tonus ferialis lautet z. B. in der Mainzer Agende 1536[2] (Stadtbibl. Mainz) für die Präfation der Kerzenweihe an Mariä Lichtmeß:



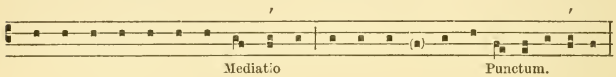
[1] Vgl. auch Teil II S. 444 ff.

[2] Dieser Mainzer Druck führt die Punktation : für die Mediatio und . für das Punctum konsequent durch.

Von der Variante beim Punctum abgesehen, ist die Weise hier auf die Oberquinte der Trierer Fassung transponiert. Auch die Versetzung in die Oberquarte kommt vor:



Sie erinnert an eine psalmodische Offiziumsformel des ersten Kirchentones, noch mehr aber an die ambrosianische Fassung des Pater noster. Ein Versuch, diese feriale Weise einer Tonart einzureihen, würde an der mannigfachen Festlegung auf dem Liniensysteme scheitern. Die Missalien mit dieser dritten Notierung haben für die sonntägliche Präfation diese Formeln:



sind also für die erste Hälfte des Präfationsverses zur Tuba *c* vorgeschritten, während die Trierer Handschrift geradeso für alle drei Töne der Präfation an der alten subtonalen Tuba festhält, wie es beim Pater noster bis auf den heutigen Tag allgemein der Fall ist. Auch die solemne Weise dieser Quellen rezitiert auf der Tuba *c*, entspricht aber sonst der Trierer Lesart.

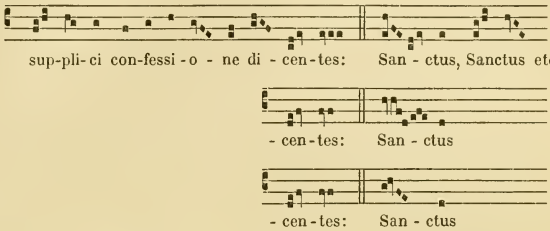
Der feierliche Präfationston ist nicht eine deutsche Partikularweise, sondern eine ursprünglich römische und u. a. schon in den ältesten beneventanisch-montecasinensischen Büchern von Anfang an überliefert. Wie so viele liturgische Einrichtungen römischer Herkunft, hat auch er im Norden eine treuere Heimstätte gefunden[2] als im Süden. Bis ins 19. Jahrhundert blieb er in den Kirchen von Trier, Köln, Münster, Mainz, aber auch in französischen und polnischen Diözesen in Gebrauch, bis die einfacheren Formen der Curia Romana in der Redaktion des Guidetti zugleich mit dem tridentinischen Missale die letzten Reste urrömischer Übung zurückdrängten. Die Choralreform Pius X. hat ihn wieder zum freien Gebrauche zugelassen.

Die deutschen Bücher vermitteln uns noch die Kenntnis eines wichtigen Gesetzes der gregorianischen Formenlehre, das im Verlauf unserer Darlegungen immer wieder unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen wird, desjenigen der Anpassung eines Gesanges

[1] Vgl. die Exzerpte im Aachener Gregoriusblatt 1879 S. 134 und 73.

[2] Vgl. auch die Lesarten in Rafael Molitors Deutschen Choralwiegendrucken 1904, Tafel III, IV, VI, XXI, XXII, XXIII.

an den unmittelbar darauffolgenden vermittelst entsprechender Gestaltung seiner Schlußpartie. Die Präfation leitet unmittelbar zum Sanctus über, und in einigen Handschriften ist der Schluß der Präfation je nach dem darauf zu singenden Sanctus verschieden eingerichtet. Wir begegnen so den folgenden Abschlüssen der solemnen Präfation[1]:



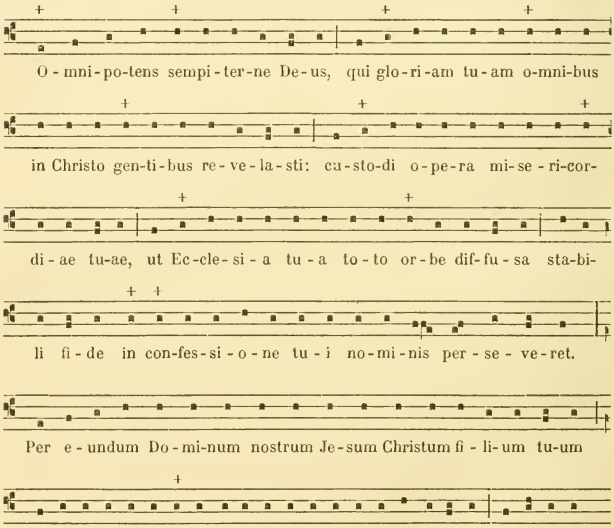
Folgt der Präfation ein mixolydisches Sanctus (vgl. Graduale Vatic. Messe IV), so wird zum *g* moduliert; folgt ein Sanctus im lydischen Ton (Messe IX und XVII), so wird mit *a* geschlossen. Der Schluß der Präfation sucht nicht etwa die Tonika des neuen Stückes auf, sondern bereitet seinen Eintritt durch lediglich melodische Mittel vor. Diese merkwürdige Praxis setzt voraus, daß selbst an Festtagen nach der Präfation ein choralisches und nicht ein mehrstimmiges Sanctus ausgeführt wurde, gehört also zu den zahlreichen Tatsachen, welche die treue Anhänglichkeit der deutschen Kirchen an die gregorianischen Gesänge noch zu einer Zeit bezeugen, in der die französischen und italischen Kirchen sich immer mehr der mehrstimmigen Musik ergaben.

Im späteren Mittelalter legten sich musikfreudige Geistliche in Norditalien gelegentlich neue, melodisch reiche Präfationsweisen zurecht, die sie dann an besonderen Festen in der Kirche vortrugen. Man braucht sich nicht zu wundern, daß sie damit viel Beifall ernteten. Weniger behagte diese Freiheit gegenüber der geheiligten Fassung des hohenpriesterlichen Gebetes den Kirchenbehörden. Das Konzil von Grado 1297 erließ in seinem Kanon 7 ein strenges Verbot dagegen und machte ihre Verwendung von der Zustimmung des Bischofs abhängig[2]. Die Mahnung scheint die gewollten Früchte getragen zu haben; wenigstens ist mir in den mehreren Hunderten von liturgischen Büchern des Mittelalters, die durch meine Hand

[1] Vgl. Gregoriusblatt l. c. S. 76.
[2] Vgl. Gerbert, de cantu t. I p. 425.

gingen, keine einzige derartige Präfationsmelodie begegnet; vielleicht handelte es sich mehr um Improvisationen, als um aufgeschriebene und durchgebildete Melodien.

Wie die Präfationen, wurden und werden noch heute die uralten großen Fürbitten in der Liturgie des Karfreitags gesungen. Selbst ihre Einleitungen, *Flectamus genua* mit der Antwort *Levate*, erklingen in der Weise der Akklamationen vor der Präfation. Ein Missale plenarium des 12. Jahrhunderts, Cod. lat. vat. 6082 der vatikanischen Bibliothek, notiert sie bereits subsemitonal (die + vermerken auch hier die zahlreichen Ziernoten):



Die mittelalterliche Punktation mit den vier Zeichen des Punctus circumflexus, elevatus, versus und interrogativus wandelte sich seit dem Ende des 15. Jahrhunderts in die neuere Interpunktion, die allmählich auch für die liturgischen Lesungen und Orationen in Gebrauch kam. Der Druck der liturgischen Bücher hat diese Entwicklung begünstigt. Der Punctus circumflexus wurde durch den

Kommastrich ersetzt, der elevatus wurde zum Doppelpunkt, der versus hatte schon vorher dem gewöhnlichen Punkte Platz gemacht, das Fragezeichen ging in den Apparat der neuen Interpunktion über. Die Umgestaltung der Dinge machte sich auch in den Paradigmata bemerkbar, die zur Erlernung der nunmehr allgemein so genannten »Accentus ecclesiastici« aufgestellt wurden. »Sic canitur comma, sic canuntur duo puncta« usw. kann man von da an in den lehrhaften Erklärungen lesen[1]. In der Sache selbst ist nicht sehr viel geändert worden. Die theoretische Behandlung der »Kirchenakzente« verlor indessen bald ihre bodenständige Einfachheit und schritt in Deutschland zur Aufstellung einiger neuer, aber vollkommen überflüssiger Akzente, die nur den Beweis liefern, daß die Erinnerung an den Ursprung der rezitativischen Praxis geschwunden war. Ornithoparchus in seinem Micrologus musicae activae 1519, Georg Rhau in seinem Enchiridion, Lucas Lossius in den Erotemata musicae practicae und andere nennen sieben Akzente. Der Immutabilis verläßt die Tuba überhaupt nicht, sondern bedeutet nur ein kurzes Innehalten der Stimme, der Medius ist die Modulation der Mediatio und auszuführen durch einen Sprung in die Unterterz; er entspricht also eher der alten Flexa, dem Punctus circumflexus. Der Gravis zeigt den Fall der Stimme in die Unterquart oder -quint an, übernimmt also die Funktion des alten Punctus versus, der Acutus führt die Stimme in die Unterterz und wieder in die Tuba zurück, ist also der Punctus elevatus. Der Moderatus verlangt eine mäßige Abweichung von der Tuba in die Höhe oder Tiefe; im ersteren Fall ist er die Erhöhung der Akzentsilbe um einen Ton. Der Interrogativus entspricht dem traditionellen Zeichen des Punctus interrogativus und der Accentus finalis bezeichnet die Schlußfigur[2].

Weniger noch als im Mittelalter war in der neueren Zeit die Praxis des liturgischen Rezitativs in den verschiedenen Ländern und Kirchen eine übereinstimmende. Wo die traditionelle Choralform in größerer oder geringener Reinheit lebendig blieb, hielt man ebenso an den alten Toni lectionum et orationum oder modifizierte sie nur in Kleinigkeiten. So erhielten sich in den rheinischen Diö-

[1] Vgl. bereits oben S. 45 und 54.

[2] Vgl. Fleischers Neumenstudien I S. 98 ff. Wie Luther in seiner »Deutschen Messe und Ordnung des Gesanges« 1526 die Akzente für den Vortrag der deutschen Epistel und des Evangeliums einrichtete, darüber vgl. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen I S. 23 ff. oder Lyra, M. Luthers Deutsche Messe S. 52 ff. und Wolf in den Sammelbänden der IMG. III S. 662 ff.

zesen Deutschlands, aber auch in Polen und einigen französischen Kirchen Variationen der mittelalterlich-traditionellen Weisen bis auf unsere Zeit. In den meisten französischen Kirchen aber sind diese durch die antitraditionellen Choralreformer seit dem 17. Jahrhundert umgestaltet worden[1]. Die Rückkehr Frankreichs zur römischen Liturgie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hat diese Neuerungen größtenteils wieder hinweggefegt; was davon übrigblieb, wird in nicht allzu ferner Zeit überwunden sein.

Neben diesen traditionellen oder antitraditionellen Strömungen läuft eine andere, die aus der Praxis der Curia papalis herausgewachsen, schließlich in den Drucken des Guidetti eine in gewissem Sinne definitive Formulierung gewann. Sie ist bei den einzelnen Rezitationstönen bereits berücksichtigt worden; es darf aber hier beim letzten Rückblick auf die liturgische Lektions- und Orationspraxis wieder an sie erinnert werden. Guidetti gehörte als lebenslänglicher Beneficiat von St. Peter zur Familie des Papstes und kam so von selbst dazu, seinen Choraldrucken — Directorium Chori 1582, Passionen 1586, Lamentationen 1586, Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadae 1587, Präfationen 1588 — die an St. Peter und in der päpstlichen Kapelle üblichen Formeln zugrunde zu legen[2]. Man sah sie bald als organisch zum tridentinischen Missale und Brevier gehörig an und ihre Weisen wurden dann als »römisch« zu denjenigen der Partikularkirchen in Gegensatz gestellt, eine mit dem geschichtlichen Tatbestand wenig übereinstimmende Auffassung. In dieser Fassung wird z. B. die Epistel auf der Tuba gesungen, recto tono, wie man sagt, ohne andere Modulation als diejenige der Frage; ein unnatürliches Verfahren, das weder Sprache noch Gesang ist. Niemand singt einen längeren Text auf einem und demselben Tone ab, ohne die Interpunktion melodisch zu markieren. Der hochfeierliche (solemne) Ton der Präfation ist aus Guidettis Druck ganz verschwunden. Diese und andere Schäden sind durch die Pianische Choralreform, insbesondere den neuen Cantorinus 1911 wieder gehoben und die alten Formeln wenigstens dem Belieben eifriger Geistlicher anheimgestellt. Diejenigen Kirchen aber, welche »traditionelle« Töne für das liturgische Rezitativ besitzen, können sie weiter pflegen, »dummodo a gregoriano stilo non discrepant« (S. 76).

[1] Zur ersten Orientierung vgl. man z. B. Petit, Dissertation sur la psalmodie et les autres parties du chant grégorien dans leurs rapports avec l'accentuation latine, Paris, namentlich p. 221 u. f., die Revue du chant grégorien XII, p. 180 ff., das Gregoriusblatt 1901 S. 26 ff.

[2] Über diese Drucke vgl. Rafael Molitor, Die nachtridentinische Choralreform zu Rom, II S. 1 ff.

Zweiter Abschnitt.

Die Psalmodie.

I. Kapitel.

Die antiphonischen Psalmtöne des Offiziums.

Allgemeines.

In der Stufenleiter der liturgischen Gesangsformen ist der Gattung der Lesungen und feierlichen Gebete die Psalmodie anzureihen. Sie unterliegt ähnlichen Gesetzen des Baues und Vortrages.

Im Grunde kann der lateinische Kirchengesang in seiner Gesamtheit, soweit er nicht Lectio, Oratio und Hymnus ist, Psalmodie genannt werden, da seine meisten Texte dem Psalter entstammen. Hier verstehen wir aber das Wort in dem engeren Sinne, der sich auf den Vortrag eines Psalmes nach bestimmten, für alle Verse gleichen Singweisen bezieht. Diese »Psalmtöne« gehen weniger der künstlerischen Interpretation der Worte nach; sie sind das von der Kirche dargebotene Kleid, in welchem die Psalmen im gemeinsamen Offizium und in der Messe erscheinen. Sie lassen sich mit dem strophischen Liede und seiner für alle Strophen giltigen Singweise vergleichen[1].

Die Quellen zum Studium der römischen Psalmodie sind außerordentlich reichhaltig. Schon die älteste ausführliche theoretische Schrift über gregorianischen Gesang, die Musica disciplina des Aure-

[1] Die Wiederholung einer melodischen Weise für alle Abschnitte eines ausgedehnten, aber in gleichlange oder ungefähr gleichlange Stücke gegliederten Textes, z. B. für die Verse eines Epos, gehört zum poetischen, kultischen, aber auch musikalischen Hausrat des primitiven Menschen. Bekanntlich führt die heutige Wissenschaft in dieser Weise die Entstehung von Gebilden wie der Hexameter auf musikalischen Ursprung zurück, eine Auffassung, die durch die Untersuchungen von Gesängen russischer Kriegsgefangener, wie sie Rob. Lach während des Weltkrieges vornahm, eine bemerkenswerte Bestätigung erfahren hat. In den Sitzungsberichten der K. Akademie der Wissenschaften in Wien 189. Bd., 3. Abhandlung S. 12 ff. berichtet Lach, daß noch heute die mehrere tausend Verse des uralten esthnischen Nationalepos in einem und

lianus von Réomé im 9. Jahrhundert, widmet der Introituspsalmodie eine ausführliche und wertvolle Erklärung (Gerbert, Scriptores, I p. 42—62). Sie erläutert die fränkische Praxis nach der Einführung des römischen Gesanges durch Pipin und Karl den Großen. Noch wichtiger für die archaische Psalmodie ist die Commemoratio brevis de Tonis et Psalmis modulandis des Pseudohucbald (ebenda p. 213 ff.), sowie die etwas jüngere Darlegung der Instituta Patrum de modo psallendi sive cantandi, die nur in einer sanktgallischen Handschrift überliefert ist, also die Praxis dieses Klosters belegt (ebenda p. 5 ff.). Von da an beschäftigen sich fast alle Schriften über Kirchengesang bis auf den heutigen Tag mit der Psalmodie und den Psalmtönen. Die Gesangbücher, vor allen die Gradualien und Antiphonarien, überliefern sie in ihrer praktischen Verwendung. In der Mitte zwischen den theoretischen Anweisungen und den Gesangbüchern stehen die sogenannten Tonarien[1], Kataloge der Gesangstücke nach Tonarten und innerhalb jeder Tonart nach der zutreffenden Psalmdifferenz geordnet. Ihre Reihe wird durch den Tonar des Regino von Prüm (um 900) eröffnet, den Coussemaker in seinen Scriptores Bd. II veröffentlicht hat, und zieht sich durch das Mittelalter hindurch. Seit der allgemeinen Annahme des Guidonischen Liniensystems, das derartige Hilfsmittel zum Erlernen des Kirchengesanges überflüssig machte, verringert sich ihre Zahl, bis sie schließlich ganz verschwinden. Von neueren Darstellungen seien erwähnt die Paléographie musicale Bd. III und IV, sowie der neue offizielle Cantorinus romanus 1911, der sämtliche Psalmtöne mit Anweisungen über ihre Anpassung an die wechselnden Akzentverhältnisse des Textes versieht[2].

demselben archaisch-monotonen und ärmlichen Motiv abgesungen werden, und daß bei den finnisch-ugrischen Stämmen sich manche Weisen in uraltertümlicher Monotonie auf einigen wenigen nebeneinanderliegenden Tonstufen hin und her bewegen, ohne eine andere, als durch den Versbau und die Silbenbetonung der Texte bedingte Rhythmik. So reichen die Wurzeln der lateinischen Psalmodie noch weiter als in die Übung der Synagoge; sie ist nichts als eine Stilisierung, künstlerische Formung einer Gewohnheit des primitiven Menschen. Aus der steten Berührung aber mit den natürlichen Grundlagen der gehobenen Aussprache eines Textes zieht die Psalmodie ein unverwüstliches Leben.

[1] Vgl. darüber Schlecht in der Trierer Caecilia 1873, S. 1 ff. und 9 ff., Mathias, Der Straßburger Chronist Königshofen als Choralist, S. 76 ff., Vivell in den Sammelbänden der IMG., XIV S. 463 ff. und in den Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens 1913 S. 413 ff.

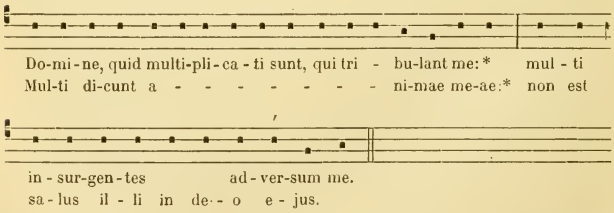
[2] Zahlreiche Aufsätze kirchenmusikalischer Zeitschriften beschäftigen sich mit der Psalmodie. Ich erwähne: Gregorianische Rundschau, IV S. 126, 166, V S. 8, 24, 40, 53; die Revue du chant grégorien in Grenoble, XIV S. 121 ff.,

In Übereinstimmung mit der liturgischen Entwicklung haben sich im Laufe der Zeit mehrere Typen der römisch-gregorianischen Psalmodie herausgebildet: 1. Die Psalmodie in directum. 2. Die antiphonische Offiziumspsalmodie. 3. Die antiphonische Meßpsalmodie. 4. Die Psalmodie des Invitatoriums. 5. Die responsoriale Offiziumspsalmodie. Wir haben sie der Reihe nach vorzunehmen. Bestimmend für die Struktur aller Psalmformeln ist die Eigentümlichkeit der Psalmen geworden, daß jeder Vers in zwei ungefähr gleiche Hälften zerfällt, der Parallelismus membrorum. Eine jede Psalmformel besteht demnach aus zwei, durch den Asterisk (*) oder Doppelpunkt (:) getrennten Teilen. Die erste Hälfte schließt mit der Mediatio, auch Metrum genannten, die zweite mit der Punctum oder Finis (Finalis) genannten melodischen Kadenz. In ihrem Wesen ist so die lateinische Psalmodie eine zweiteilige Form und man kann annehmen, daß sie es von Anfang an gewesen ist. Nur wenn die erste Vershälfte sehr lang ist und ein Ruhepunkt innerhalb derselben erwünscht erscheint, tritt die Flexa ein, eine einfache melodische Figur, die das Innehalten der Stimme begleitet. Daß diese psalmodische Flexa nicht ursprünglich ist, schließe ich daraus, daß ihre Funktion dieselbe ist wie in der Lectio und Oratio. Niemals wird in der zweiten Vershälfte ein Ruhepunkt zugelassen, mag sie noch so ausgedehnt sein, die Flexa steht immer vor der Mediatio, so daß dieselbe Folge der melodischen Figuren eintritt wie in der Lectio und Oratio: Flexa, Mediatio, Punctum. Ohne Zweifel ist die Flexa von dort in die Psalmodie eingedrungen. Wäre sie hier von Anfang an heimisch, so ließe sich die Vernachlässigung der zweiten Vershälfte nicht erklären. Merkwürdigerweise scheint auch die Mediatio nicht ursprünglich zu sein. Die ambrosianische Offiziumspsalmodie wenigstens kennt sie nicht, sondern psalmodiert nur mit Tuba und Punctum. Vielleicht erlaubt dieses Verhalten der auch sonst der ältesten lateinischen Praxis nahekommenden mailändischen Liturgie einen Rückschluß auf die lateinische Urpsalmodie, die dann den Text lediglich auf fixierter Tonhöhe ausgesprochen hätte. Oder aber, man sang zuerst immer oder mehrfach je zwei Verse unter einer einzigen Formel, wobei der erste Versschluß die Mediatio bildete. Diese Auffassung, so seltsam sie erscheinen mag, darf deshalb nicht einfach von der Hand gewiesen werden, weil noch die römische

153 ff. (Cod. 381 St. Gallen), die Rassegna gregoriana, V S. 517 (Praxis von Montecasino). Ausführlicher ist Petit, Dissertation sur la psalmodie, der S. 363 die Psalmodie der Karthäuser besonders behandelt.

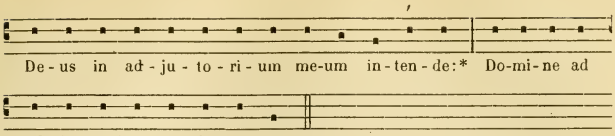
Psalmodie des Invitatoriums, in gewissem Sinne auch die Doxologie der Introituspsalmodie in dieser Weise eingerichtet ist.

Die einfachste, vielleicht auch die jüngste der psalmodischen Formeln der römischen Liturgie liegt in der Psalmodie in directum vor, dem Psalmus in directum oder directaneus[1]. Ursprünglich nannte man so das einfache Absingen der Verse ohne Zusätze und Einschiebsel, wie sie bei allen anderen Arten der Psalmodie von Anfang an üblich waren. Die Regel des heiligen Benedikt erwähnt ihn zum ersten Male; er scheint darum jünger zu sein als die anderen psalmodischen Stile. Eine wichtige Stelle nimmt er in der ambrosianischen Liturgie ein; die älteste erhaltene Handschrift des ambrosianischen Gesanges, Cod. Addit. 34209 des Brit. Mus. aus dem 12. Jahrhundert (Paléographie musicale t. V und VI), vermerkt ihn niemals mit einer Singweise, sondern begnügt sich mit der Angabe der ersten Worte des Psalmes. Vielleicht ist er damals nur auf einem Tone rezitiert worden. Zu demselben Schlusse führt seine Gestalt in der römischen Liturgie. Er besitzt darin überhaupt keine ihm eigene Formel, sondern wird mit dem Punctus elevatus als Mediante und ohne Punctum oder mit einem ebenfalls der Lektionspraxis entnommenem Punctum vorgetragen. Mit anderen Worten: der Tonus directaneus ist nichts anderes als die einfache Rezitation, die nachträglich mit einigen Lektionsmodulationen ausgestattet worden ist. Die meist der Benediktinerliturgie entstammenden Bücher, die seine Formel überliefern, exemplifizieren gern an den Versen, die dort die Matutinen und Laudes eröffnen. So z. B. die Tegernseer Handschrift, München Cod. 19558 (15. Jahrhundert).



Die Tuba *a* wird hier nicht durch eine Intonatio eingeleitet, wie das bei der Psalmodie sonst die Regel ist. Die jüngere, subsemitonale Tuba *c* ist auch diejenige des Cantorinus vaticanus:

[1] Vgl. darüber auch Teil I S. 27.



Die antiphonische oder Chorpsalmodie[1] muß als das Werk der ältesten klösterlichen Gemeinschaften des Orients angesprochen werden. Sie konnte nur da aufkommen, wo eine große Zahl von Psalmodierenden zur Verfügung stand, so daß man es für zweckmäßig fand, sie in zwei Chöre zu teilen. Solche Doppelchöre gab es aber zuerst nur in den mönchischen Niederlassungen. Der Eroberungszug der neuen Form ging von Syrien und Palestina (Jerusalem?) aus über Ägypten nach Konstantinopel und Mailand, von wo sie sich auch in den lateinischen Kirchen verbreitete, in Rom wohl noch im 4. Jahrhundert. Unter Gregor wird sie in ihren Hauptformen festgelegt worden sein, jedenfalls gelangte sie mit der römisch-gregorianischen Liturgie in allen Kirchen des Abendlandes zur Einführung.

In der gregorianischen Liturgie füllt sie alle Tagesstunden (horae minores) aus — ad cursum canendum sagt die Commemoratio brevis — und einen Teil des Nachtoffiziums, der Nokturnen. Ebenso erklingt sie zu Beginn der Messe zum Introitus, ehemals auch an ihrem Ende, zur Communio. Den meisten Gläubigen ist sie nur noch in der Fassung der Vesperpsalmen und der Introitusverse bekannt. Dem Psalm geht ein meist kurzes Gesangstück voraus, das den Namen »Antiphone« trägt. Es nimmt Bezug auf den betreffenden Tag oder die Gebetstunde und reicht dem Sänger und den Gläubigen den Gesichtspunkt dar, unter dem der folgende Psalm zu verstehen sei. Ursprünglich nach jedem Verse, später nur noch nach einigen oder bei besonderen Gelegenheiten wiederholt, wird sie heute nur mehr vor und nach dem Psalm ausgeführt, an gewöhnlichen Tagen vor dem Psalm nur intoniert. Ob es von Anfang an nur eine oder mehrere Formeln für die Chorpsalmodie gegeben habe, läßt sich nicht mehr feststellen. Wahrscheinlich ist bereits für eine frühe Zeit das letztere; denn eine und dieselbe immer wiederholte Formel würde bei der Ausdehnung der altchristlichen Psalmodie Monotonie und Unzufriedenheit erzeugt haben. Auf jeden Fall war die Einführung mehrerer psalmodischer Typen geboten, sobald der Psalm mit einer Antiphone verbunden wurde, und dies ist nach Ausweis der liturgischen Geschichte seit dem 4. Jahrhundert geschehen. Denn

[1] Zum folgenden vgl. Teil I S. 22 ff. und 141 ff.

die Beschaffenheit der Psalmformeln hing, soweit unsere Kenntnis zurückreicht, immer von der melodischen Eigenart der Antiphone ab; niemand aber wird für die Antiphonie der alten Zeit nur eine und dieselbe Singweise annehmen wollen.

Gegenüber der Lektion und Oration, deren melodische Typen für sich bestehen und auf vorhergehende und folgende Gesänge wenig Rücksicht nehmen, ist also die antiphonische (und auch die responsoriale) Psalmodie grundsätzlich und immer zu einem Gesange in lebendige Beziehung gesetzt. Und zwar laufen nicht nur den verschiedenen Stilen von Antiphonen ebenso viele Klassen von Psalmtönen parallel; diese Bindung erklärt auch die melodische Formung der Psalmodie, ihren Bau und seine Eigenheiten. Die melodische Übereinstimmung von Antiphone und Psalm oder vielmehr die Anpassung der Psalmformel an die Antiphone ist daher ein ausschlaggebendes Gesetz für die äußere Gestaltung der Psalmodie.

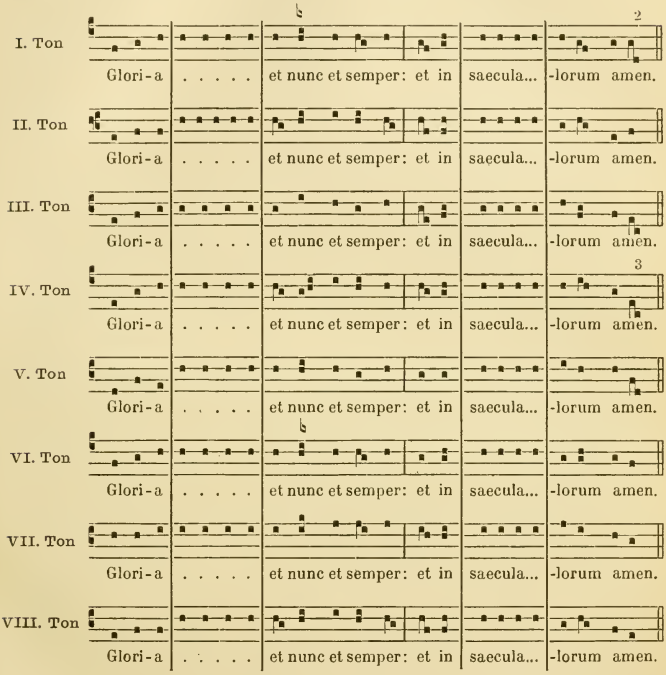
Die im Mittelalter überall herrschende Ordnung der Psalmodie hat das System des Oktoechos, der acht Kirchentonarten zur Voraussetzung. In einer von ihnen steht jede Antiphone und jeder Tonart ist ein Psalmton zugewiesen. Es gibt also acht Psalmtöne für die antiphonische und ebenso viele für die responsoriale Psalmodie. Die Lese- und Orationstöne gehen abseits von den Tonarten einher und fixieren die gehobene Rede des Zelebranten oder Vorlesers[1]. Die Psalmodie dagegen hat ihre endgiltigen Formen aus den Händen gelernter Musiker empfangen und konnte sich dem damaligen Tonartensystem nicht entziehen. Sie wird aber ein respektables Alter besitzen. Unmöglich wäre es nicht, daß bereits das 4. Jahrhundert den Grundstein zu ihrem Bau gelegt hätte[2].

Die ältesten Denkmäler der römischen Chorpsalmodie des Offiziums stammen aus dem 10. Jahrhundert. Das wichtigste ist die Commemoratio brevis, die ein sehr anziehendes Bild der archaischen Psalmodie aufrollt. Unter Ausschaltung der responsorialen Psalmtöne und derjenigen für Introitus und Communio, die sie »Antiphonae majores« nennt, überliefert ihr Verfasser zunächst die damals langsamer ausgeführten Töne für die feierlichen Antiphonen (ubi morosiori cantu opus est, utpote ad cantica evangeliorum).

[1] Johannes de Grocheo betont mit Recht, daß diese Stücke nicht nach Tonarten eingerichtet sind wie die anderen Stücke der Liturgie, daher auch dem Musiker nichts angehen. Vgl. die Zeitschrift der IMG. I, S. 114.

[2] Es ist natürlich nicht daran zu denken, daß unsere acht Psalmtöne aus der Davidischen oder Salomonischen Liturgie stammen, wie man gelegentlich gemeint hat. Auch direkte Anleihen melodischer Art aus der Synagoge halte ich nicht für wahrscheinlich, wenngleich solche liturgischer Art stattgefunden haben.

Für die gewöhnliche und rascher ausgeführte Tagespsalmodie (ad cursum canendum) hat er eine einfachere Fassung (expeditiores melodiae) derselben Töne. Hier die reichere Form, die an der Doxologie *Gloria patri — saeculorum amen* erläutert wird[1]:



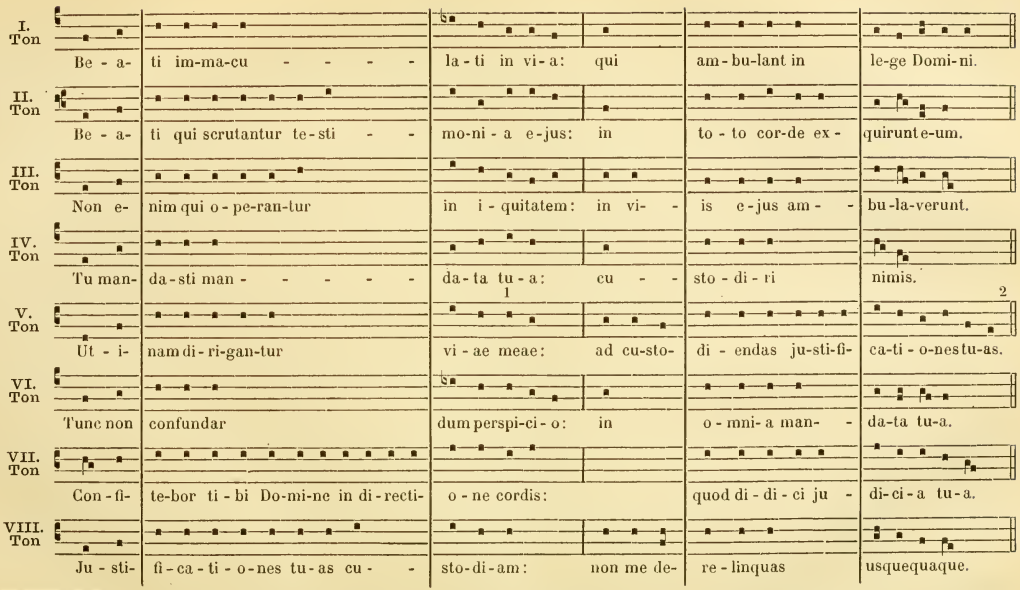
Die einfachere Fassung wird an den ersten acht Versen von Ps. 118 erläutert:

---

[1] Über die merkwürdige Tonschrift dieses Traktates vgl. Teil II S. 227 ff. Raymund Schlecht hat ihn in den Choralvereinsbeilagen zur Trierer Cäcilia 1875 S. 13 ff. neu herausgegeben, übersetzt und die Beispiele in moderne Noten übertragen, die Mängel der Gerbertschen Ausgabe aber durch zahlreiche Fehler vermehrt. Besser ist die Übertragung von Petit, Dissertation sur la psalmodie p. 127 ff. Gleich die Initia der folgenden acht Formeln dürften bei Gerbert verderbt sein. Jedenfalls ist bei der Benützung seiner Ausgabe größte Vorsicht notwendig.

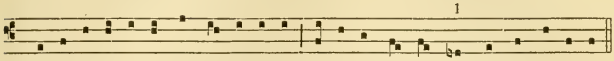
[2] Könnte die Urform der späteren Finalis *g f e d* oder *f e d* sein.

[3] Die Flexa am Schluß soll wohl *f e* sein.

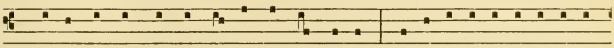


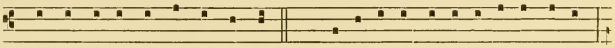
[1] Hier steht bei Gerbert zweimal das Zeichen für *f* (|) wohl irrtümlich für *c* (𝄡). [2] Auch diese Finalis dürfte verderbt sein.

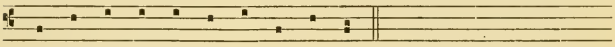
Daran schließen sich einige Psalmtöne für besondere Antiphonen. Von der Antiphone zum Benedictus in den Laudes:



die der zweiten Tonart zugerechnet wird, heißt es, daß die dazugehörigen Verse in zwei Psalmtönen gesungen werden können, die miteinander abwechseln:

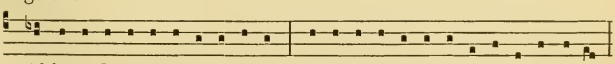






Es ist bisher noch nicht beachtet worden, daß aus dieser Psalmformel die archaische Psalmodie der Gradualverse des zweiten Modus hervorgegangen ist. Sie muß also älter sein als diese und darf zum Urbestande der lateinischen Psalmodie gerechnet werden; vielleicht reichen ihre Wurzeln in die Urkirche zurück. Gelegentlich der konsequenten Durchführung des Achttonartensystems wurde sie in den Hintergrund gedrängt und ist schließlich verschwunden.

Als tonus novissimus wird für die Antiphonen *In templo Domini*, *Nos qui vivimus*, *Martyres Domini* und ähnliche diese Psalmformel angeführt:

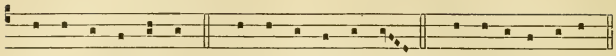


Eine andere feierliche Psalmodie dieser Art gehört dem sechsten Kirchentone an. Ausführlich verbreitet sich die Schrift über die Schlußformen der Psalmtöne, ihre Medianten und deren Anpassung an die verschiedenen Texte. Als maßgebend werden hier die Akzente und der Wohlklang hingestellt (pro accentuum aut euphoniae ratione). Nach ihnen haben sich Anfang, Mitte und Schluß der Psalmformeln (principia, membra und distinctiones versum) zu richten. Wie das damals geschah, darüber belehren uns z. B. die folgenden Beispiele. Der

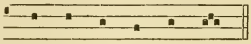
[1] Irrtümlicherweise hat Gerbert hier ♭ (*c*) statt ♮ (*B*).

I. Ton

hat vier Schlußformen:

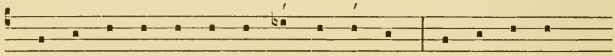


1. Saecu - lo-rum a-men. 2. Saecu - lo-rum a - men. 3. Saecu-lorum amen.

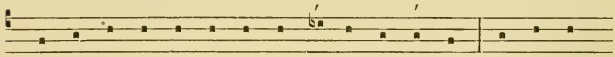


4. Sae - cu - lo - rum a - men.

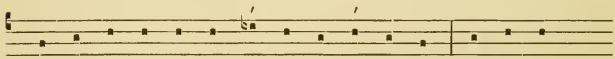
Von außerordentlicher Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit sind die Medianten[1]. Für den ersten Ton werden fünf verschiedene Arten aufgestellt, von denen die letzte bei Gerbert leider keine Tonzeichen trägt. Die vier übrigen formen die Mediante pro diversa dispositione verborum folgendermaßen (alle Verse sind Psalm 44 entnommen):



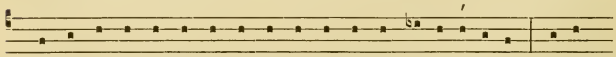
1. E - ru - cta - vit cor me - um ver - bum bo - num: di - co e - go
Pro - pterea benedixit te Deus in ae - ter - num: ac - cin - ge - re
Myrrha et gutta et casia a vestimen-tis tu - is: a gra - di - bus



2. Lin-gu - a me - a ca - la - mus scribae: ve - lo - citer
Spe-ci - e tu - a et pulchritudine tu - a in - ten - de:
Di - le - xi - sti justitiam et odisti in i - qui - ta-tem: pro - pterea



3. Spe-ci - osus forma prae fi - li - is ho - mi-num: diffusa est
Se - des tu - a Deus in sae - cu - lum sae - cu - li: vir - ga directionis

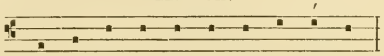


4. Propter ve - ri - ta-tem et mansu - e - tu - di-nem et ju-sti-ti-am: et dedisti
Sa - git-tae tu - ae a - cu-tae poten-tis-simae: populi

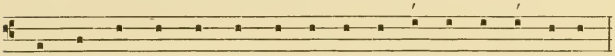
[1] Sie erinnern in dieser Beziehung an die Praxis der orientalischen Kirchen, die noch heute die Psalmtöne je nach der Beschaffenheit des Psalmverses allerlei Veränderungen unterwerfen. Vielleicht besteht zwischen der Freiheit der ältesten lateinischen Textbehandlung und der orientalischen ein Zusammenhang. Diese Vermutung drängt sich um so eher auf, als in den Schriften, die von den Tonzeichen der Commemoratio Gebrauch machen — sie stammen sämtlich aus dem Kreise Hucbalds — noch andere Einwirkungen griechischer Musiklehre und -übung zu erkennen sind.

Die Figur der Mediatio und das darauffolgende Initium der zweiten Vershälfte wechseln ihre Fassung, so daß der Ton *f* bald die Mediante abschließt, bald das Initium eröffnet. Die Mediante richtet sich nach den beiden letzten Wortakzenten, wobei, wie das vierte Beispiel zeigt, auch eine unbetonte Silbe (*et* und *po-*) einen Akzentton erhalten kann. Aus den zahlreichen weiteren Beispielen für die Anpassung der Mediante an den wechselnden Text hebe ich zur Ergänzung der Tabelle S. 90 noch die folgenden heraus:

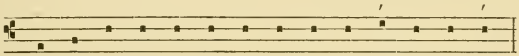
II. Ton.



Non sunt lo - que-lae ne - que ser - mo-nes:

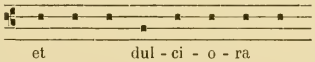


De - si - derabilia super aurum et lapidem pretio - sum mul-tum:
Si me - i non fuerint dominati, tunc immacula - tus e - ro:
Et e - runt ut com-pla - ce-ant eloquia o - ris tu - i:
Coe - li e - nar-rant glo - ri - am De - i:
Lex Do - mi - ni ir - re - prehensibilis, con-ver-tem a - ni-mas:



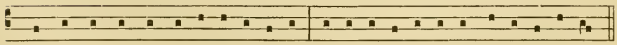
Do - mi - ne in vir - tu - te tu - a lae - ta - bi - tur rex:

Für die Behandlung des Initium der zweiten Vershälfte dieser Tonart sind die folgenden Beispiele lehrreich:

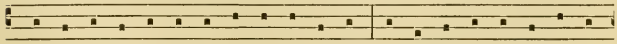


et dul - ci - o - ra
et me - di - ta - ti - o
et o - pe - ra
in cu - sto - di - en - do
d
quorum non au - di - en - tur
d
et non pro - po - su - e - runt

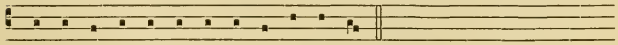
III. Ton.



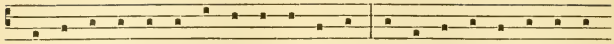
De - us iu - di - ci - um tuum re - gi da: et ju-sti-ti-am tuam fi - li - o re-gis.



Et hu - mi - li - a - vit ca - lu-mni-a - to-rem: et perma - ne - bit cum so - le

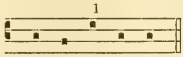


et an - te lunam in sae-cu-lum saecu - li.

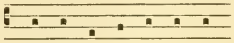


Et de-scendit sic-ut plu-vi-a in vel-lus: et sic-ut stil-li-ci-di-a

Anfang der zweiten Vershälfte:

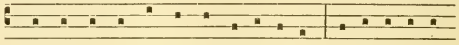


et ad-o-rabunt



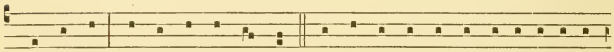
et mi-se-ri-cor-di-am

Andere Medianten:

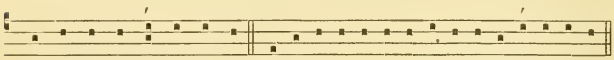


Coram il-lo pro-cedent Aethi-opes: et in-i-mi-ci
Parcet pau-pe-ri et in-o-pi: et a-ni-mas

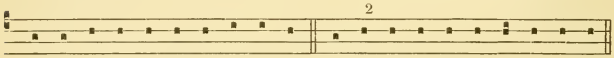
IV. Ton.



Glo-ri-a. sae-cu-lo-rum a-men. Si me-i non fu-e-rint domi-na-ti,

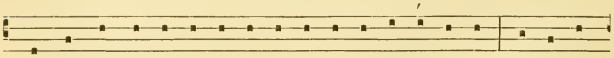


tunc im-ma-cu-la-tus e-ro: Magna est glori-a e-jus in sa-lu-ta-ri tu-o:

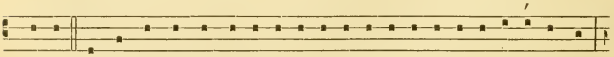


Non sunt lo-quelae, ne-que ser-mo-nes: De-us De-us me-us re-spi-ce me:

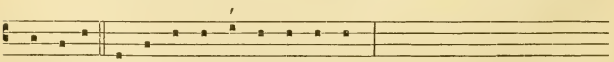
V. Ton.



In quacun-que di-e in-vo-ca-ve-ro te, ex-au-di me: mul-ti-pli-
Quo-ni-am magna est glo-ri - - - a Do-mi-ni: quo-ni-am



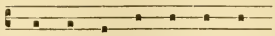
ca-bis. Si am-bu-la-bis in medi-o tri-bu-la-ti-o-nis vi-vi fi-ca-bis me:



et super. Do-mi-ne re-tri-bu-e pro me:

[1] Hier soll wohl *g* stehen.
[2] Hier steht irrtümlicherweise das tiefe *C*.

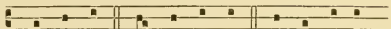
Anfang der zweiten Vershälfte:



quo - ni - am au - di - sti
et con - fi - te - bor
mul - ti - pli - ca - bis
et su - per i - ram
et o - pe - ra ma - nu - um
ju - sti - ti - am et judicium
et in - flammavit
vi - dit
et vi - de-runt
lae - ta - mi - ni

VII. Ton.

Anfang des Psalmtones:

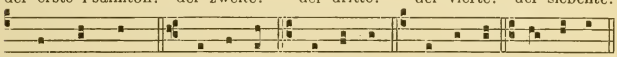


Glo-ri - a Be - ne - di-ctus Et e - rexit

Vom sechsten Ton heißt es, daß er behandelt werde wie der erste, und der achte, der letzte, wie der zweite.

Ungefähr gleichen Alters mit der Commemoratio brevis ist der leider unvollständig erhaltene Tonar in Hartkers Antiphonar, Cod. 390—391 in St. Gallen (Ausgabe der Paléographie musicale, Série II). Soviel sich aus den paar neumierten Doxologien schließen läßt[1], begann

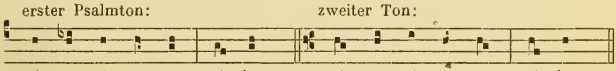
der erste Psalmton: der zweite: der dritte: der vierte: der siebente:



Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a
Sic - ut e- Sic - ut e- Sic - ut e- Sic - ut e- Sic - ut e-

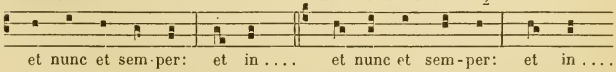
Die Medianten dürften diese Form besitzen:

erster Psalmton: zweiter Ton:



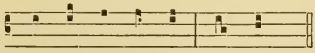
et nunc et sem-per: et in .... et nunc et sem-per: et in ....

dritter Ton: der vierte Ton: [2]



et nunc et sem-per: et in .... et nunc et sem-per: et in ....

der siebente:



et nunc et sem-per: et in ....

Diese Auszüge aus Denkmälern des 10. Jahrhunderts eröffnen einen Einblick in das älteste erreichbare Stadium der römischen

[1] Mit ihnen stimmt die Fassung des Tonale im Cod. St. Gallen 388 aus dem 12. Jahrhundert fast vollständig überein.

[2] Hier hat Cod. 388 eine Flexa, also: *a g* oder *h a*.

Psalmodie gleich nach der Adoption des gregorianischen Gesanges nördlich der Alpen. Sie belehren uns, daß das Zeitalter der Commemoratio noch nicht über eine in allen Einzelheiten gleichmäßig und konsequent ausgebaute und allgemein anerkannte Praxis verfügt hat. Sogar die Psalmformeln waren noch im Flusse begriffen. Mit ihrer Forderung der Berücksichtigung des Akzentes bis zur Veränderung der Psalmformel, wenigstens der Mediante, steht die Commemoratio nicht allein da. Bereits Aurelian von Réomé im 9. Jahrhundert verlangt, wie wir sehen werden, ähnliches für die responsoriale Psalmodie. Im übrigen beruft sich die Commemoratio brevis selbst für ihre Darlegungen auf ältere Quellen[1]. Dennoch hat ein anderes Verfahren schließlich die Oberhand gewonnen. Sein erster Zeuge ist der Verfasser der sanktgallischen »Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi«. Er behauptet die Suprematie der Melodie über den Text; dieser habe sich der Psalmformel anzuschließen, ohne sie zu modifizieren[2]. Auf dieser Grundlage gewann dann die Psalmodie die klassischen Formen, die uns in den späteren Dokumenten entgegentreten. In Einzelheiten wichen die Kirchen mehrfach auch weiterhin voneinander ab, namentlich in der Zahl und Fassung der Differenzen; die Tonarien und Antiphonarien bezeugen einen reichen und vielgestaltigen Offiziumsgesang. Dennoch kann man von einer einheitlichen Praxis des Mittelalters von dem Augenblicke an reden, wo die unsicheren, umbildenden Tendenzen der archaischen Zeit zur Ruhe gekommen sind, also vom 11. Jahrhundert an. Einschneidende Umgestaltungen blieben der Psalmodie von da an erspart.

Die beiden Dialekte der gregorianischen Sprache des Mittelalters, der romanische und der deutsche, behaupten ihre Selbständigkeit bis in die Psalmtöne hinein. Die Töne der deutschen Gesangbücher variieren etwas von denjenigen, die in Italien und Frankreich üblich waren. Hier folgen nach einer in Norditalien und im 12. Jahrhundert geschriebenen Handschrift in Punktneumen auf vier Linien, dem bereits S. 66 benutzten Cod. Rosenthal[3],

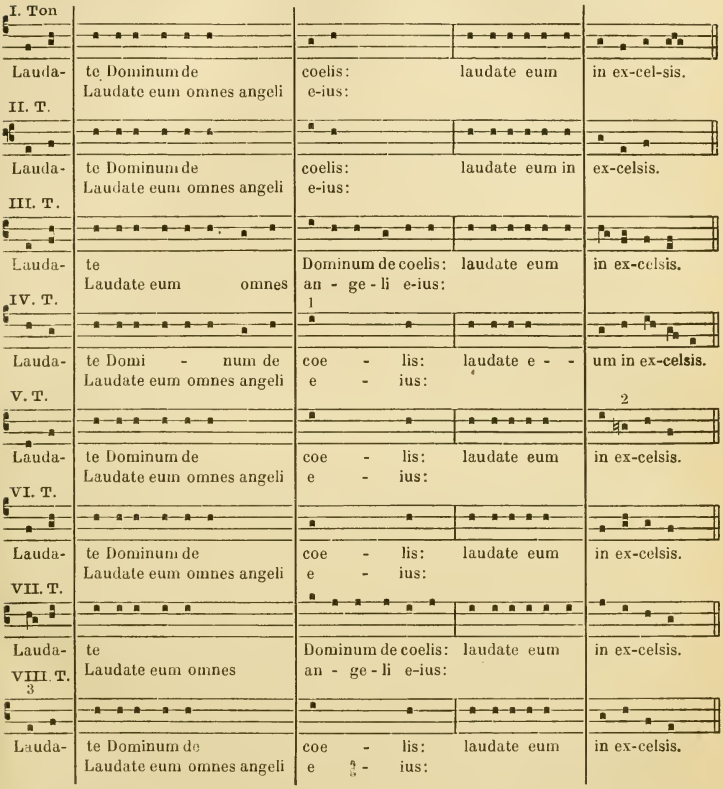
---

[1] Gerbert, Scriptores I p. 228: »Haec qualiacunque de psalmorum melodiis et aequalitate (so muß es heißen statt »aequitate«) canendi, prout potui, de diversis collecta descripsi.« Der Zusatz »non praejudicans illis, qui easdem modulationes licet aliter, non minus tamen bene et fortasse melius habent« bestätigt die Unsicherheit der damaligen Praxis.

[2] Die Frage wird unten ausführlich erörtert werden.

[3] Diese Psalmformeln finden sich auch in fast allen Antiphonarien, meist aber ist von ihnen nur das Initium und die Finalis hinter den Antiphonen vermerkt. Vollständig notiert sind darin in der Regel nur die Versus ad repe-

die italischen und französischen Psalmtöne nach Cod. Rosenthal.



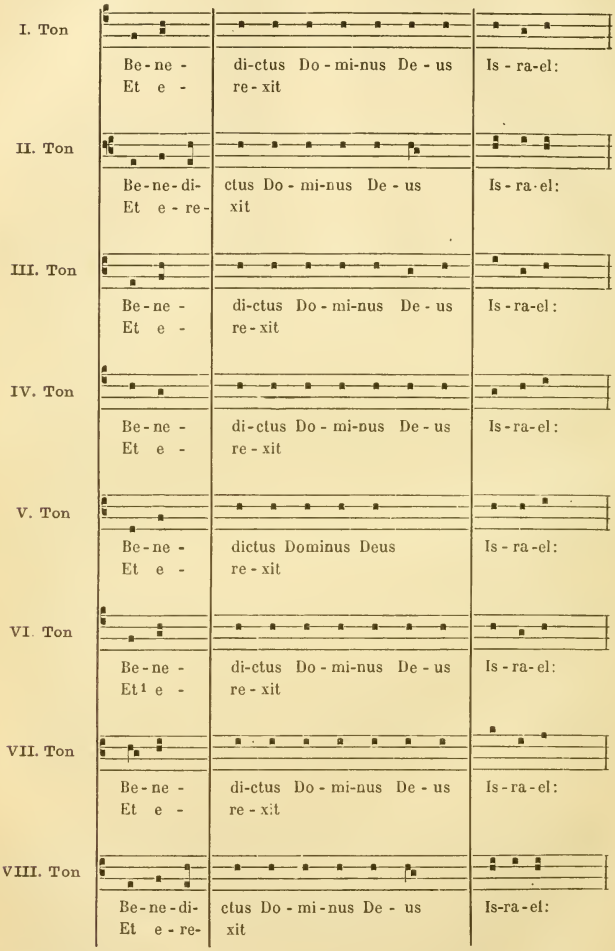
tendum, die in einigen wenigen Offizien den Antiphonen angehängt wurden, so der Conversio S. Pauli, des heiligen Laurentius u. a. Vgl. darüber Bd. I S. 149 ff. Zum Vergleich mit den obigen Singweisen habe ich die Lesarten des Processionale monasticum, Cod. Vat. lat. 4750, aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, sowie der Pariser Handschriften lat. 12044, ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert, herangezogen, die in allem Wesentlichen übereinstimmen.

[1] Hier hat Cod. Rosenthal ein ♭ vorgezeichnet.

[2] Das ♮ soll den Leser warnen, ♭ zu singen, wie das vielerorts üblich war.

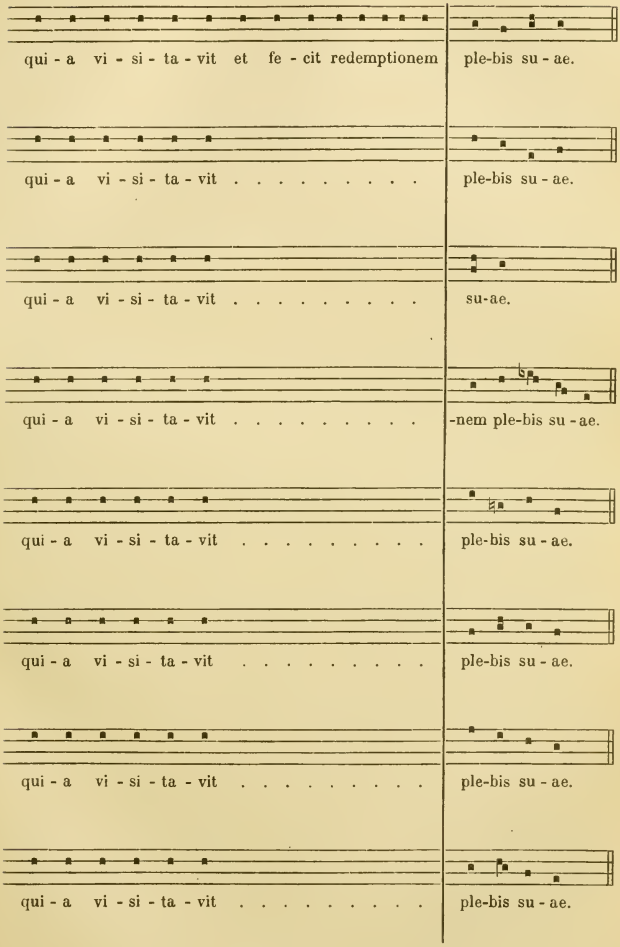
[3] Cod. Rosenthal beginnt die Formel mit *f*.

Die Psalmodie der Cantica hat in derselben italischen Hand

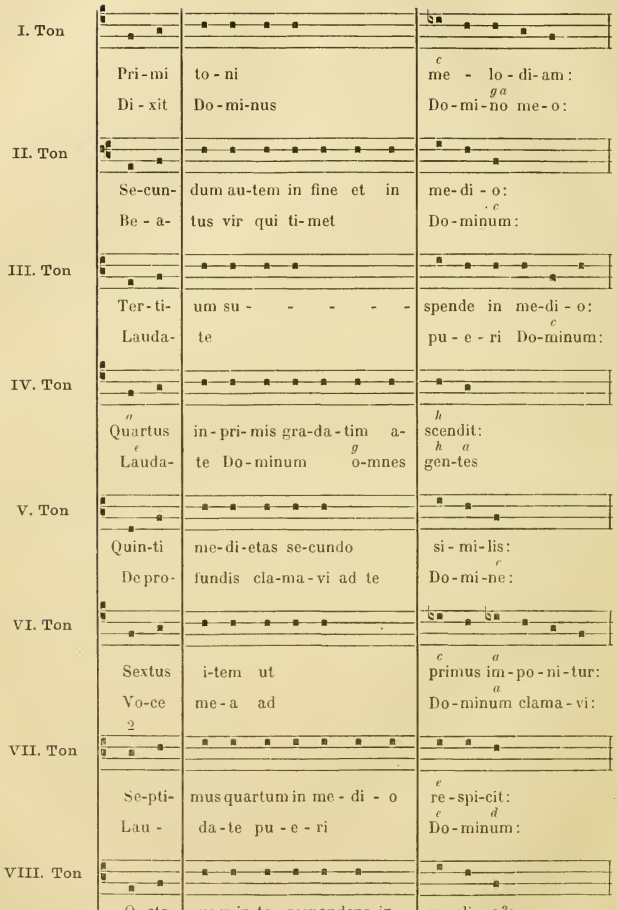


[1] Hier hat der Schreiber irrtümlicherweise gleich mit der Tuba begonnen.

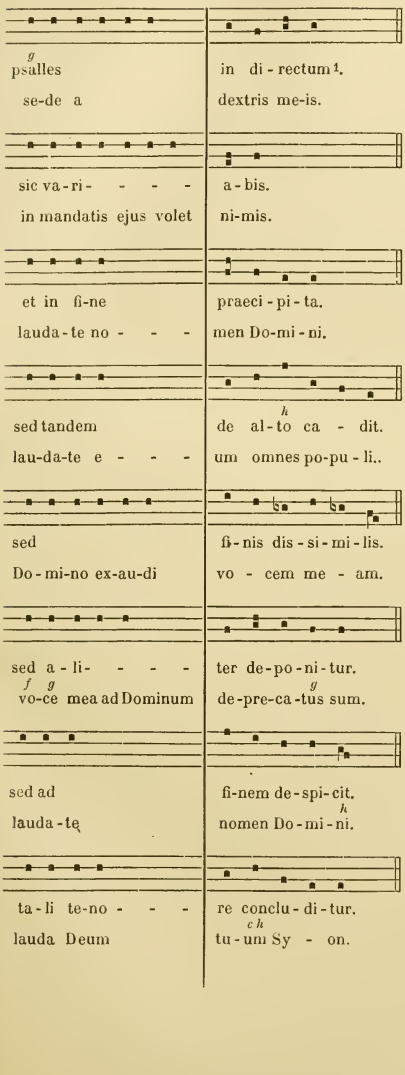
schrift das folgende Aussehen:



Die deutschen

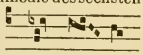


Psalmtöne.



[1] Andere Handschriften schreiben: »in directo«. Ohne Zweifel bezieht sich dieser Ausdruck darauf, daß die gewöhnliche (und obige) Schlußweise der Formel im Gegensatz zu den anderen vom Rezitationston sich nur wenig entfernt.

[2] Hier zeichnet die Handschrift ein ♭ vor. Dasselbe erklärt sich aus der unmittelbar vorhergehenden Anfangsfigur der responsorialen Psalmodie des sechsten Tones:

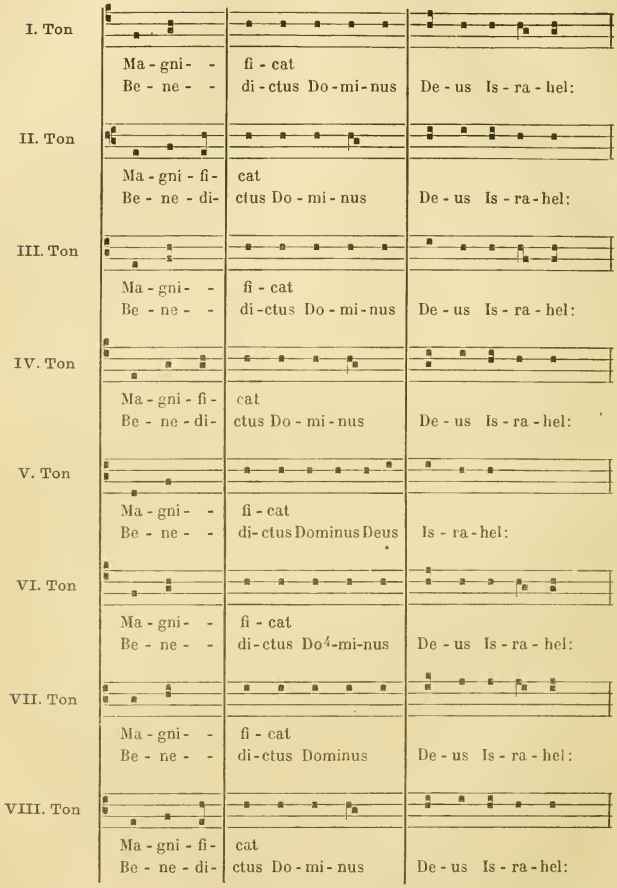


Ähnlich schreibt die Handschrift auf der letzten Silbe der Formel des fünften und siebenten Tones ein liqueszierendes Zeichen, weil die unmittelbar dahinterstehenden Worte (»Quintus« und »Septimus«, die ersten Silben der Formeln der responsorialen Psalmodie) mit Konsonanten beginnen. Beidemal ist die Notierung als fortlaufende Melodie gedacht, obwohl sie voneinander unabhängige Stücke aneinanderreiht.

[3] Die Handschrift hat »in medio respondens«. Andere Handschriften stellen die Worte um, wie oben, was wohl auch das Ursprüngliche ist, da (außer der vierten) alle Formeln die Mediante / . . haben, also dem letzten Akzente zwei unbetonte Silben folgen lassen.

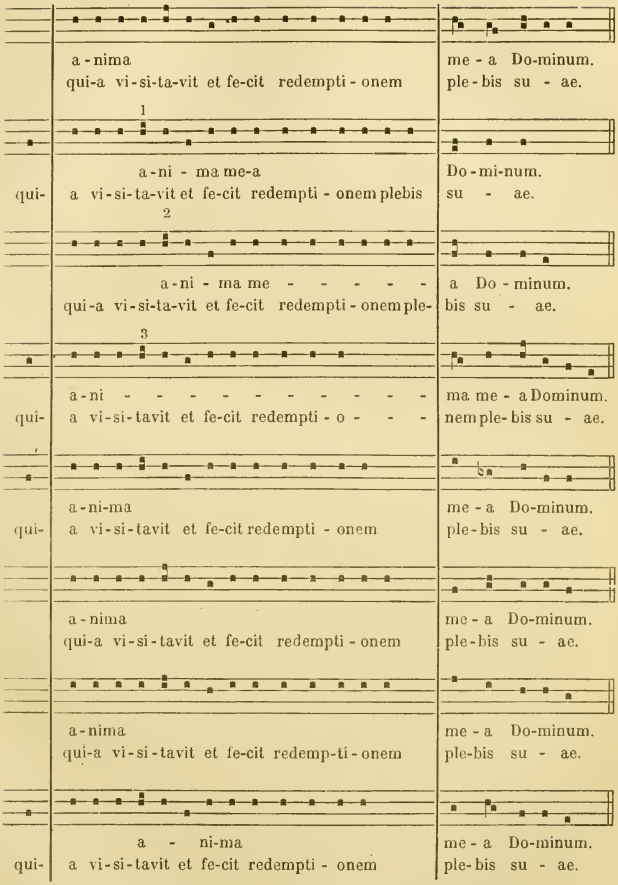
[4] So Cod. 14745, der aber vorher schreibt: Octavus
d a a
in primo secundo similis.

Die Psalmodie der Cantica hat in dem Münchener Cod. 14745



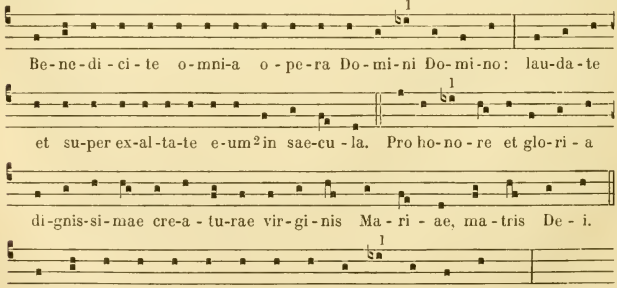
[1] Hier steht, offenbar irrigerweise, *f a* statt *f g*.
[2] Hier steht *d* statt *c d*.
[3] Hier steht *c* statt *c d*.
[4] Hier steht *a c* statt *a*.

die folgende Gestalt:



Da die Psalmodie selbst nach der Einführung des Guidonischen Liniensystems mehr auswendig als nach schriftlichen Vorlagen ausgeführt wurde, kam man dazu, die einzelnen Formeln an Texten zu erläutern, welche ihrer Aneignung durch das Gedächtnis Vorschub leisteten. Diese Memorierverse sind in vielen Handschriften überliefert und wurden in Deutschland noch weit über das Mittelalter hinaus im Gesangunterricht gelehrt; Aachener Gesangbücher noch aus dem 16. und 17. Jahrhundert setzen sie an den Anfang des Offiziums. Sie stehen S. 100—101 nach einer Quelle des 12. Jahrhunderts, der Münchener Handschrift Cod. lat. 14965b, fol. 30v. Die über den Silben stehenden Buchstaben beziehen sich auf die Varianten des in derselben Handschrift stehenden Tonars fol. 2 ff. Die zweiten Verse mit dem Text »Dixit Dominus«, »Beatus vir« usw. füge ich aus der Münchener Handschrift 14745, die im 13. Jahrhundert zu St. Emmeran in Regensburg geschrieben wurde, hinzu; seine melodischen Varianten sind ebenfalls durch Buchstaben vermerkt. Bis in unsere Zeit findet man in den Büchern Anweisungen, wie: »Primus tonus sic incipit, sic mediatur: et sic finitur«!

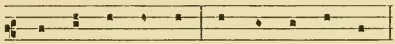
Wie die Commemoratio brevis den acht normalen und das Offizium beherrschenden Psalmtönen für gewisse Psalmen und Feste andere Formeln von freilich geringerem Gebrauche und Ansehen beigesellt, so hat auch das spätere Mittelalter auf solchen festlichen Schmuck nicht verzichtet. Die Handschriften 7 und 60 der Aachener Stadtbibliothek, beide aus dem Frauenkloster Mariaforst stammend und im 15. Jahrhundert geschrieben, überliefern eine Singweise des Canticum trium puerorum mit eingemischten Kehrversen; hier die Fassung des Cod. 7:



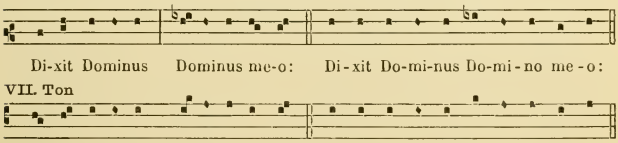
[1] Die Handschrift vermerkt das ♭ nicht.
[2] Es fehlt das Wort »eum«, die Noten dazu sind jedoch vorhanden.

Die gewöhnliche Canticaformel des ersten Tones hat hier das Vorbild geliefert. Man beachte den Septimensprung zwischen Psalmvers und Refrain, der den Gesang als Produkt jüngerer Zeit erweist.

Die acht Hauptformeln finden sich mit geringfügigen Varianten in allen Offiziumsbüchern des Mittelalters[1], wie in den ersten Drucken. Die Scheidung der Feste in Festa duplicia, simplicia und Feriae, die gegen Ende des Mittelalters allgemein wurde, hatte ihre Rückwirkung auf die Psalmodie. Guidetti hält Psalmtöne für die Festa duplicia und semiduplicia und für die Festa simplicia und die Feriae auseinander. Er macht uns auch mit einer wichtigen Neuerung bekannt: die Mediante des sechsten Tones, die früher mit derjenigen des ersten Tones identisch war, hat eine eigene Fassung erhalten:



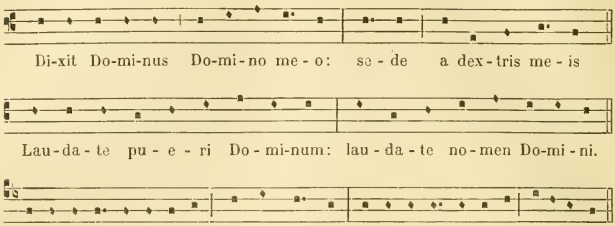
Dieselbe ist seither in zahlreiche Kirchen übergegangen. Die Töne für die Duplex-, Simplexfeste und Ferialtage unterscheiden sich nur dadurch, daß die Simplexfassung ohne Initium gleich mit der Tuba beginnt und daß die Formel für den ersten und siebenten Ton dort eine etwas reichere, hier eine syllabische Mediante hat:



Die acht Psalmtöne haben in Italien und Deutschland die Stürme des choralfeindlichen Zeitalters überdauert und sind zu keiner Zeit daselbst außer Gebrauch gewesen. Anders in Frankreich. Die zahlreichen liturgischen und musikalischen Änderungen des 17. und 18. Jahrhunderts ließen die Psalmodie nicht unberührt. Voran ging hier die Congregation der Oratorianer in Paris, deren Brevis ratio psalmodiae 1634 von dem P. Fr. Bourgoing zum ersten Male herausgegeben wurde. Die neuen Weisen fanden den Beifall französischer Musikgelehrter, wie des P. Mersenne, der an ihnen die Ars nova et exacta psalmodiae canendae ornata rühmte. Sie enthält

[1] Die Lesarten der Straßburger Kirche vgl. bei Mathias, Der Straßburger Chronist Königshofen als Choralist, Graz 1903, S. 92 ff.

auch einige neue in einer mensuriert gedachten Notenschrift aufgezeichneten Psalmtöne, wie die folgenden:



Die Singweisen der Oratorianer[1] reizten andere religiöse Genossenschaften zu ähnlichen Schöpfungen, so die Karmeliter, Visitandinnen u. a. Es ist meist sehr minderwertiges Gut, daß den ehrwürdigen Liedern der Tradition entgegengesetzt wurde[2]. Zahlreiche Kirchen nahmen die Töne der Oratorianer und ihre Nachahmungen an, die dann erst im 19. Jahrhundert bei der liturgischen Restauration den traditionellen Weisen das Feld geräumt haben. Einige aber sind bis zur Gegenwart in Gebrauch. Die Pianische Choralreform hat in geschickter Weise einen Ausgleich vollzogen zwischen den Formeln des Guidetti, welche in den letzten Zeiten in die Praxis der meisten Kirchen übergegangen waren, und der Überlieferung der mittelalterlichen Bücher[3]. Die zweite Mediante des sechsten Tones erscheint darin neben der älteren. Nur ist die mittelalterliche Mannigfaltigkeit, die in der künstlerischen Eigenart der verschiedenen Nationen ihren Ursprung und ihre Daseinsberechtigung besaß, unter der Einwirkung der choralischen Vereinheitlichung, wie sie die Drucker von Raimondi (Graduale medicaeum, Rom 1614 und 1615) angefangen bis auf unsere Zeit erstrebt und heute erreicht haben, verlorengegangen.

[1] Über diese merkwürdige Periode französischer Choralgeschichte hat namentlich Gastoué gehandelt, Cours de chant grégorien p. 80 ff., und Variations sur la musique d'Eglise p. 63 ff.

[2] Von Ludwig XIII. soll der Psalmton stammen, der noch heute unter dem Namen »ton royal« vielerorts beliebt ist.

[3] Vgl. darüber die Revue du Chant grégorien XIX p. 148 und 180.

II. Kapitel.

Die melodische Struktur der antiphonischen Psalmtöne des Offiziums.

Die stilistische Eigenart der Psalmtöne wird sich am besten durch eine getrennte Behandlung ihrer konstitutiven Elemente erläutern lassen.

Stellen wir zunächst fest, daß die Formeln der einfachen Kursuspsalmodie und die reicheren der Canticapsalmodie schon in den ältesten praktischen Quellen nebeneinander erscheinen. So beginnt der Tonar der Offiziumsantiphonen in den Handschriften 390—391 und 388 von St. Gallen zwar regelmäßig mit den Paradigmata für die reichere Psalmodie; im Laufe des Antiphonars jedoch, zu den Versus ad repetendum in den Offizien der heiligen Paulus und Laurentius, sind die einfachen Formeln neumiert. Die Schreiber der Handschriften kannten also beide Fassungen. Die Scheidung der antiphonischen Psalmodie in Kursusformeln und Canticaformeln ist ohne Zweifel so alt wie unsere gesamte Choralüberlieferung.

Den von der Commemoratio brevis neben den gewöhnlichen Psalmtönen für die acht Tonarten erwähnten Tönen kam in der Praxis nicht dieselbe Bedeutung zu wie den Haupttönen, die im Laufe des Kirchenjahres mit den verschiedensten Texten und Antiphonen verbunden wurden, sondern ihre Verwendung beschränkte sich auf gewisse bestimmte Antiphonen und Psalmen. Auch hat die Meßpsalmodie solche Nebenformeln niemals gekannt; sie sind eine Besonderheit des Offiziums. Weiter scheint ihr Gebrauch nur ein lokaler gewesen zu sein. Die ältesten sanktgallischen Bücher kennen sie nicht, so der Codex des Hartker, der etwas jünger ist als die Commemoratio brevis und selbst zu denjenigen Antiphonen einen der acht regelmäßigen Psalmtöne vermerkt, die in der Commemoratio ihren besonderen Psalmton haben. Endlich überschreiten auch die ältesten italischen Antiphonare, wenn man von dem Codex Lucca aus urteilen kann, nicht die Achtzahl der Psalmtöne.

Der Ursprung der zuerst von der Commemoratio überlieferten Formeln könnte in Bestrebungen zu suchen sein, wie diejenigen, von denen Aurelianus von Réomé berichtet. Manche Sänger, so sagt er, machten geltend, daß nicht alle Antiphonen sich in eine der acht Tonarten hineinspannen ließen, worauf Karl der Große die

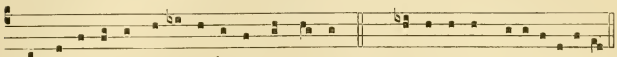
Zahl der Tonarten um vier habe vermehren lassen[1]. Wir finden in der Tat solche neuen Tonarten in einigen theoretischen Schriften des Karolingischen Kreises und ihren unmittelbaren Nachfolgern[2]. Dennoch muß der S. 91 angeführte Ton zum *Benedictus* uralt sein, wie sich noch zeigen wird. Nur der zur Antiphone *Nos qui vivimus* und einigen anderen gehörige Psalmton hat im Laufe des Mittelalters eine größere Verbreitung gefunden und ist in den Bestand der allgemeinen Praxis eingedrungen; als Tonus peregrinus[3] figu-

[1] Vgl. Gerbert, Scriptores I p. 41.

[2] So schon in der sogenannten Reginohandschrift zu Leipzig. Vgl. Teil II S. 201—202. Auch die vatikanische Handschrift Palat. 235 enthält fol. 39 einen kurzen, bisher unveröffentlichten Traktat aus der Zeit um das Jahr 1000, der 12 Tonarten aufführt, außer je vier authentischen und plagalen noch vier mittlere.

[3] Auch das Antiphonar der vatikanischen Basilika aus dem 12. Jahrhundert, welches in der Ausgabe der Werke Gregors des Großen von Galliciolli Bd. XI abgedruckt ist, führt (p. 54) unter den Antiphonen der Sonntagsvesper die Antiphone *Nos qui vivimus* auf mit dem Psalm *In exitu*. Man muß daraus schließen, daß der Tonus peregrinus auch in Rom heimisch, also nicht etwa gallikanischer Herkunft war, er müßte denn schon sehr früh, etwa im 9. und 10. Jahrhundert eingeführt worden sein. Ausführlich handelt über ihn Vivell in der Revue du Chant grégorien, Grenoble XVIII p. 147 ff. Viele seiner Angaben sind indessen irrig und bedürfen der Korrektur. Es ist eine phantastische Behauptung, daß der Tonus peregrinus aus der Synagoge stamme. Unwahrscheinlich ist, daß Kodex Hartker ihn aufweise; Seite 94 der Ausgabe der Paléographie musicale steht neben der Antiphone *Nos qui vivimus* nur das Zeichen ω (= achter Psalmton), S. 192 (von späterer Hand hinzugefügt) $\omega\, g$, also die Differenz g, zu welcher nach Aussage derselben Handschrift (S. 22) auch noch Antiphonen wie *Dicite invitatis* und *Fratres glorificate* gehören, die niemals mit dem Tonus peregrinus verbunden wurden. Schon im 11. Jahrhundert erscheint er als »barbara differencia«, eine Bezeichnung, die vielleicht durch die Worte »*domus Jacob de populo barbaro*« in dem zu ihm gehörigen Psalm »*In exitu Israel de Aegypto*« angeregt ist. So bei Berno in seinem Tonar und anderen. Der Name »Tonus peregrinus« scheint erst im 14. bis 15. Jahrhundert aufzutauchen. Der merkwürdige Psalmton hat die Choralfreunde seit langem beschäftigt; vgl. auch noch: Kornmüller in der Cäcilia, Luxemburg 1870 S. 33 ff.; Gregoriusblatt Aachen 1879 S. 57 ff.; Tribune de St. Gervais VII p. 129 ff.; Gevaert, Mélopée antique p. 120 ff., Gaisser im Compte-rendu des Pariser musikhistorischen Kongresses 1911 p. 127 ff. Ausgangs des Mittelalters erzählte man sich in einem trierischen Kloster eine humorvolle Geschichte der Entstehung des Tonus peregrinus. Er sei das Resultat einer plötzlichen Eingebung eines stimmgewaltigen, aber wenig gesangskundigen Abtes, der seinen Unwillen über das Schweigen eines seiner Mönche, der gerade den Psalm *In exitu Israel de Aegypto* anstimmen sollte, unter großer Heiterkeit der Mönche durch einen funkelnagelneuen Psalmton Ausdruck gab. So der Anonymus bei Coussemaker, Scriptores III p. 457b ff. Ebenda erfahren wir, daß in einigen Kirchen der Tonus peregrinus auch zum Magnificat (zu den psalmi majores) üblich war.

riert er noch heute in den Choralbüchern, während die anderen kaum noch ihre Spur in der Liturgie der späteren Zeit hinterlassen haben. Das Antiphonale Sarisburiense der Londoner Choralgesellschaft aus dem 13. Jahrhundert formuliert Antiphone und Psalm des Tonus peregrinus folgendermaßen (fol. 109):

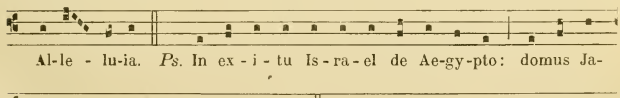


Nos qui vi-vimus, be-ne-di-cimus Do-mi-no[1]. *Ps.* In ex-i-tu e u o u a e[2]

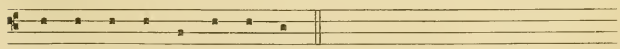
Der Zusammenhang der antiphonischen Psalmodie mit dem Achttonartensystem, von denen vier authentisch (Haupttonarten), vier plagal (Nebentonarten) sind, offenbart sich am deutlichsten darin, daß jede Tonart ihren bestimmten Rezitationston hat. Er heißt Tuba, wie im Rezitativ, oder Tenor[3]. Für die verschiedenen Gattungen der Psalmodie ist aber die Tenorpraxis verschieden; hier kommen zunächst die Tenores der antiphonischen Offiziums-

[1] Leider hat dieser altehrwürdige Text in der Pianischen Offiziumsreform einem neuen, bis dahin weder als Antiphone noch als Responsorium verwendetem Vers desselben Psalmes Platz machen müssen.

[2] In großer Verlegenheit befanden sich die Verfasser der Tonarien und theoretischen Schriften, wenn sie den Tonus peregrinus in einer der acht Tonarten unterzubringen suchten. Die einen rechneten ihn der ersten, andere der zweiten oder vierten zu, die meisten reihten ihn als eine besondere, unregelmäßige Differenz dem achten Kirchenton an. Vgl. Vivell l. c. 151. Nicht zu verwechseln damit ist eine andere Singweise des Psalmes *In exitu*, die z. B. bei der Prozession am Ostersonntag in England üblich war (vgl. Antiphonale Sarisburiense fol. 239):



Al-le - lu-ia. *Ps.* In ex - i - tu Is-ra-el de Ae-gy-pto: domus Ja-



cob de po-pu-lo bar-ba-ro.

Auch sie hat zwei Tubae, die höher gelegene merkwürdigerweise an zweiter Stelle. Vielleicht erklärt sich diese Seltsamkeit als Überleitung zu dem noch höher gelegenen Alleluja, welches nach jedem Vers zu wiederholen war. Vgl. auch die Variae preces, Solesmes, zur Ascensio Domini. Hugo Gaisser l. c. hält irrtümlicherweise diese Formel für den Tonus peregrinus und tritt für seine byzantinische Herkunft ein.

[3] Die oben S. 26 erwähnte Trierer Handschrift spricht auch bei der Psalmodie von der Tuba, während Cotto bei Gerbert, Scriptores II p. 243, den Rezitationston Tenor nennt. Im folgenden ist für die Psalmodie immer die Bezeichnung Tenor gebraucht, um auch diesen Namen wieder zu Ehren zu bringen.

psalmodie in Betracht. Es sind nach der Commemoratio die folgenden:

Modus (Tonart) I	authentisch	Finalis *D*	Tenor *a*
II	plagal	*D*	*F*
III	authentisch	*E*	*h*
IV	plagal	*E*	*G*, bzw. *a*
V	authentisch	*F*	*c*
VI	plagal	*F*	*a*
VII	authentisch	*G*	*d*
VIII	plagal	*G*	*c*

Diese Tabelle besagt, daß die Psalmformel des ersten Kirchentones auf dem Tone *a* rezitiert, die des zweiten auf *F* usw. Und zwar haben in der Regel die beiden Vershälften denselben Tenor. Der Ton *a* erscheint zweimal als Tenor, ebenso *c*, während die anderen Tenores nur einmal in Anspruch genommen sind. Eine Unterscheidung subtonaler und subsemitonaler Tenores ist aber nicht gemacht, vielmehr die Wahl so getroffen, daß die authentischen Tonarten auf der Oberquinte, die plagalen auf der Oberterz oder der Oberquarte der Tonika der Tonart rezitieren. Die authentischen Tonarten verfahren darin konsequenter als die plagalen, und es stellt sich von selbst die Frage ein, ob nicht auch die plagalen Tenores zuerst gleichmäßig festgelegt waren. Es bedarf tatsächlich keines langen Zusehens, um zu beobachten, daß die Tenores der Commemoratio nicht die ursprüngliche Ordnung wiedergeben können. Eigentümlich ist in dieser Beziehung das Verhalten der Psalmformel des vierten Modus. Ihre einfache Fassung (S. 94 u. 89) rezitiert in der ersten Hälfte auf *G*, in der zweiten auf *a*, die reichere Fassung nur auf *a*. Im Streite der beiden Tenores hat bald der Ton *a* den Sieg davongetragen. Der Tenor *G* verschwand schließlich aus der Praxis und bis heute ist *a* unbestrittener Rezitationston der vierten Tonart geblieben. Der Tenor *G* ist demnach der ursprüngliche; er aber bildet die Terz zur Tonika, verstärkt damit den Anspruch dieses Intervalles auf den plagalen Tenor der archaischen Praxis. Nur der Tenor *c* des achten Tones steht diesem noch entgegen. Aber auch er kann nicht ursprünglich sein. Zwar herrscht er in der Commemoratio unumschränkt, und keine Spur verrät einen anderen Tenor, etwa *h*. Dennoch ist dieser Ton als ursprünglicher Rezitationston des achten Modus durch andere Tatsachen hinreichend gesichert. Rezitationspartien in Gesängen des achten Modus werden in den ältesten Büchern italischer Herkunft, namentlich in den montecasinensisch-beneventanischen, bis ins 13. Jahrhundert auf *h*

notiert, während die nordische Überlieferung schon längst zum Rezitationston *c* fortgeschritten war. Am leichtesten läßt sich diese archaische Rezitation in den Tractus beobachten, z. B. denen des Karsamstags, aber auch in anderen Gesängen, wie dem Prozessionsgesang *Vidi aquam* u. a. Selbst die ältesten sanktgallischen Handschriften bezeugen den ursprünglichen Tenor *h* für die Meßpsalmodie des achten Modus. Die Handschrift 381 aus dem 11. Jahrhundert, das wichtigste ausführliche Denkmal antiphonischer Meßpsalmodie alter Zeit, gebraucht zur Ausschmückung der Rezitationspartien bei akzentischen Hebungen das Neumenzeichen des Franculus und deutet damit an, daß über dem Rezitationston ein halber Ton liegt, d. h. es ist als Tenor nicht *c*, sondern *h* vorausgesetzt. Die damit erwiesenen archaischen Tenores der vierten und achten Tonart stimmen mit den anderen aufs beste zusammen, und setzen außer Zweifel, daß als authentischer Tenor die Quinte, als plagaler die Terz ursprüglich in Gebrauch war[1].

Die geschichtlichen Vorgänge, welche den ursprünglichen Tenor der vierten Tonart verdrängten und *a* an seine Stelle setzten, entziehen sich noch unserer Kenntnis. Diese Tonart bietet der Forschung überhaupt zahlreiche Rätsel. Vielleicht spielen hier Dinge aus dem mittelgriechischen-orientalischen Oktoechos hinein. Die Lösung unserer Frage wird sich wohl von selbst ergeben, wenn einmal die Beziehungen dieses und des lateinischen Tonartensystems zueinander restlos aufgedeckt sind. Was aber die achte Tonart betrifft, so ist der Wechsel ihrer Tenores eine der zahlreichen Wirkungen der die alte Überlieferung durchziehenden Neigung, die Stufen *e*, *a* und *h* durch die unmittelbar darüberliegenden Halbtonstufen zu ersetzen[2]. Auch an die Beweglichkeit der Lektions- und Orationstubae in alter Zeit mag hier erinnert werden. Die Praxis der Commemoratio ist selbst nur diejenige eines Durchgangstadiums, denn die spätere Zeit hat auch den Tenor des dritten Modus um einen Halbton in die Höhe gerückt, und so vollendet, was die Commemoratio nur für den achten Modus getan hat. Damit ist der

[1] Es wäre nun ein Irrtum, wollte man diese Bevorzugung von Terz und Quinte in der archaischen Choralpraxis als Argument für ein »unbewußtes Dreiklangsgefühl« geltend machen, so wie jüngst aus der melodischen Eigenart der Choralmelodie, z. B. schrittweise von der Tonika aufsteigenden Gängen, eine »immanente Harmonie« im modernen Sinne mit Durchgangsnoten abgeleitet wurde. Man muß des Verkehrs mit den Quellen der mehrstimmigen Musik ältester Zeit entbehren, um so unhistorische Behauptungen aufstellen zu können.

[2] Vgl. Teil II S. 444 ff.

Ton *h* als Tenor aus der Psalmodie für immer verschwunden, hier früher, dort später[1].

Das in der gesamten Praxis der lateinischen Kirche herrschende Rezitationssystem der Psalmodie hat seither die folgende Gestalt, in der es bereits von Johannes Cotto im 11. Jahrhundert vorgetragen wird[2]:

Modus I	psalmodischer Tenor *a*	Modus V	psalmodischer Tenor *c*
» II	» » *F*	» VI	» » *a*
» III	» » *c*	» VII	» » *d*
» IV	» » *a*	» VIII	» » *c*

Daß die beiden Vershälften denselben Tenor haben, scheint uns, die wir an eine gleichmäßig durchgebildete Psalmodie gewohnt sind, das Natürlichste zu sein. Ob es auch das Ursprüngliche ist, läßt sich wohl nicht mehr feststellen. Wie wir sehen werden, rezitieren fast alle Töne der responsorialen Offiziumspsalmodie die zweite Vershälfte auf einem anderen Tone als die erste, und diese Gattung der Psalmodie trägt Anzeichen eines hohen Alters. In der antiphonischen Offiziumspsalmodie operiert mit zwei Tubae der Tonus peregrinus; er rezitiert in der ersten Hälfte auf *a*, in der zweiten auf *G*, merkwürdigerweise den beiden Tenores der responsorialen Psalmformel des ersten Modus. Ob damit ein Anhaltspunkt für die Erklärung seines Ursprunges gegeben ist, wage ich nicht zu entscheiden.

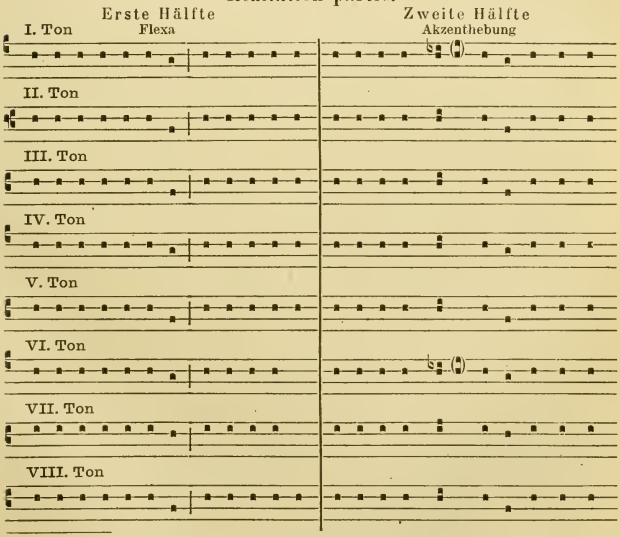
Einige Beispiele der Commemoratio wie des Tonars im Antiphonar des Hartker rechtfertigen die Vermutung, daß die Rezitation

[1] Zahlreich sind indessen die Spuren des archaischen Tenor *h* der dritten Tonart in der mittelalterlichen Überlieferung. Die seit langer Zeit auf der Tuba *e* notierte Psalmodie der Improperien des Karfreitags, V. *Ego propter te flagellavi* etc., hat in alten Büchern italischer Herkunft die Tuba *h*, so in Cod. 6082 Vat. der vatikanischen Bibliothek aus dem 12. Jahrhundert. Bis in gewisse Antiphonen der Editio vaticana hinein kann man den Rezitationston *h* der dritten Tonart beobachten. Hermannus Contractus erinnert hier an die Imperfectio semitonii (Gerbert, Scriptores II p. 133a). Der unechte Guidonische Traktat De modorum formulis et cantuum qualitatibus begründet die Wahl des Rezitationstones *c* mit der Notwendigkeit, den Tritonus zu vermeiden (Coussemaker, Scriptores II p. 90b). Vgl. auch Gevaert, Mélopée antique dans le chant de l'église latine p. 191 ff. Ich vermute, daß der Hergang ein anderer war. Wenn man die Psalmodie des dritten und achten Tones im Parallelorganum der Oberquinte oder Unterquarte begleitete, ergab sich für die ganze Tenorpartie die verminderte Quinte oder der Tritonus: *h—f* oder *f—h*. Man konnte sie vermeiden durch Verschiebung der Rezitation auf das *c*.

[2] Vgl. Gerbert, Scriptores II p. 243.

sich zuerst nicht immer streng an die Tuba gehalten, sondern dieselbe gelegentlich durch bescheidene Ausweichung nach oben oder unten verlassen habe. Diese ganz alte Praxis erinnert an Ähnliches in der orientalischen Psalmodie. Sicher haben auch die Lateiner die Monotonie der starren Aussprache eines längeren Textes auf einem Tone wohl herausgefühlt und waren bestrebt sie zu mildern. In der ersten Vershälfte ließen viele Sänger zu diesem Zwecke eine melodische Interpunktion, die sogenannte Flexa, eintreten, eine Unterbrechung der Tenorrezitation durch Ergreifen eines tieferen Tones bei einem logischen Einschnitte, in der zweiten Hälfte zeichneten sie zuweilen die Akzentsilbe eines wichtigen Wortes durch einen höheren Ton aus; gelegentlich, so in der Commemoratio, wurde derselbe Zweck durch Erniedrigung der dem Akzent vorausgehenden Silbe erreicht. Dort gab also die logische Einteilung des Textes, hier seine dynamische Verfassung das Mittel zur Abwechslung in die Hand. Flexa und akzentische Hebung der Formeln sind auf der folgenden Tabelle verzeichnet, die nach der Münchener Handschrift Cod. lat. 14745 zusammengestellt ist[1].

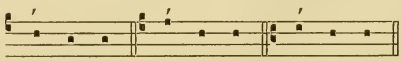
Rezitationspartie.



[1] Vgl. die Canticapsalmodie derselben Handschrift oben S. 102 ff.

Die psalmodische Flexa wird aus der Lektion stammen. Dafür spricht nicht nur ihre melodische Form, sondern namentlich ihre Stellung im Organismus der Psalmodie. Wie in der Lectio die Flexa immer der Mediatio, dem Metrum, vorausgeht, niemals ihm folgt, so auch hier: die Flexa erscheint immer nur in der ersten Hälfte des Psalmverses, niemals in der zweiten. Aus diesem Grunde dürfte sie auch erst später der Psalmodie eingefügt sein; die ältesten Quellen, wenigstens die Commemoratio, kennen sie nicht. Vielleicht aber wurde sie von Anfang an beobachtet, denn die Länge mancher Psalmverse erheischte einen Ruhepunkt, aber erst später schriftlich zum Ausdruck gebracht. Ihre melodische Fassung entspricht ihrem Zweck, die Unterbrechung der Rezitation und damit der Einschnitt in die melodische Linie vollzieht sich durch Eingreifen eines tieferen Tones. Auffällig ist dabei das verschiedene Verhalten der Formeln. Im I., IV., VI. und VII. Ton fällt der Tenor in die Untersekunde, im II., III., V. und VIII. Ton in die Unterterz. Ist er *a* oder *d*, so ist der Flexaton *g* oder *c*; ist er *f* oder *c*, so die Flexa *d* oder *a*. Hier begegnen wir dem die Gattung der Lektion bestimmenden Gegensatze der subtonalen und subsemitonalen Tuba: die Flexa fällt vom Tenor in die unmittelbar darunterliegende Stufe, wenn diese einen ganzen Ton von ihr entfernt ist; ist die Untersekunde des Tenor ein halber Ton, so ergreift die Flexa die Unterterz. Der III. und VIII. Ton, die im 10. und 11. Jahrhundert ihren Tenor wechselten, haben dabei ihre Flexa nicht zu verändern brauchen, denn der Ton *a* bildet ebenso die Untersekunde von *h*, wie die Unterterz von *c*. Jedenfalls war bei der Fixierung der Flexatöne keinerlei harmonische Rücksicht im Spiele, auch nicht eine solche auf eine Tonika.

In ihrer Verbindung mit dem Texte folgt die psalmodische Flexa der Praxis der Lektionsflexa; die letzte Akzentsilbe erhält den Tenorton, die folgende oder folgenden Silben den tieferen:



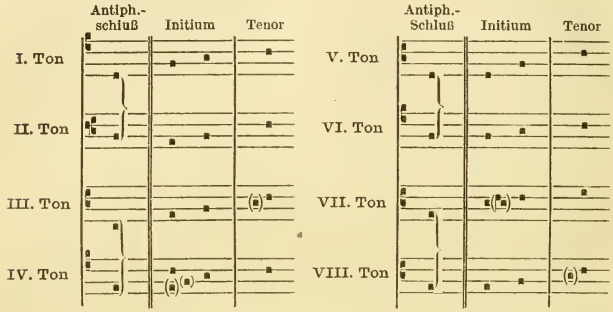
Wie die traditionellen Regeln der Psalmodie in den Orden treuere Hüter fanden als im Weltklerus, der von den Gebetstunden seit langem fast nur die sonn- und festtägliche Vesper (und Komplet) mit Gesang begeht, so war die Flexa aus der Praxis der gewöhnlichen Kirchen verschwunden, bis die Editio vaticana sie wiederum fakultativ einführte.

Die Akzenthebung in der zweiten Vershälfte besteht darin, daß dem Tenor der unmittelbar darüberliegende Ton hinzugefügt wird. Wenn, wie im I. und VI. Ton auf diese Weise ein Halbtonintervall entstand, *a–b*, so wurde in deutschen Kirchen auch die Terz *a–c* gesungen. Wie aber die Flexa nicht in jeder ersten Vershälfte angebracht wurde, so auch die akzentische Hebung nicht in jeder zweiten; nur besonders lange Texte machten von ihr Gebrauch. Wahrscheinlich war sie auch nicht in allen Kirchen üblich. So vermerkt die erwähnte St. Emmeraner Handschrift in München den Akzentpodatus bei den aus dem Canticum *Benedictus* gezogenen Paradigmata, während z. B. die oben S. 99 angeführte Karthäuserhandschrift des 12. Jahrhunderts dieselben Formeln ohne ihn aufzeichnet. Vielleicht wurde er auch nicht in der gewöhnlichen Offiziumspsalmodie, sondern nur bei den Cantica angebracht. Wir werden ihn aber bei der Introitus- und der responsorialen Offiziumspsalmodie wiederfinden. Der Akzenthebung gesellt sich in der Regel auf der zweiten darauffolgenden Silbe eine flexaähnliche Senkung hinzu, welche der melodischen Linie Symmetrie und Abwechslung zugleich verleiht.

Die antiphonische Psalmweise beginnt mit dem sogenannten **Initium**, einer einfachen Tonfigur, deren Aufgabe es ist, von der Tiefe des Schlußtones der vorausgehenden Antiphone, der Tonika, zum Tenor überzuleiten. Da dieser immer höher liegt als die Tonika, so hat es steigende Tendenz. Ursprünglich und solange die Antiphone nach jedem Verse wiederholt wurde, gehörte das Initium zu allen Versen des Psalmes; so hält es noch die Commemoratio brevis. Später aber, als es üblich wurde, die Antiphone nur vor und nach dem Psalm zu singen, verschwand sein Daseinsgrund, man begann es vom zweiten Verse an auszulassen. Schon im 12. Jahrhundert scheint dieser Gebrauch verbreitet gewesen zu sein; die Karthäuserhandschrift dieser Zeit, aus welcher S. 97 die antiphonischen Psalmtöne mitgeteilt wurden, notiert die zweiten Verse regelmäßig ohne Initium, so daß die Rezitation gleich mit dem Tenor anhebt. Nur in der Canticapsalmodie ist das Initium für alle Verse bestehengeblieben, wohl aus dem Grunde, weil gerade hier die Wiederholung der Antiphone sich am längsten erhalten hat. Die genannte Handschrift vermerkt daher beim Canticum *Benedictus* ausdrücklich das Initium zu Beginn des zweiten Verses *Et erexit.* Noch heute erfahren die Cantica diese Auszeichnung vor der gewöhnlichen Psalmodie; nur wirkt das Initium heute ausschließlich künstlerisch, da die äußere Veranlassung dazu — bequemer Anschluß an die Antiphone — nicht mehr vorhanden ist. Wenn die ambro-

sianische Psalmodie auf das Initium ganz verzichtet, so liegt darin wohl das Anzeichen einer verhältnismäßig späten Ordnung der mailändischen Psalmodie; der Umstand, daß die mailändische Ingressa keinen Psalm oder Psalmvers hat, führt zur selben Annahme[1].

Stellen wir die Initia in ihrer einfachsten Fassung mit den Schlußtönen der Antiphonen (der Tonika) und den Tenores zusammen — die eingeklammerten Noten sind meist archaische Varianten —:



Die Initialfigur der einfachen Psalmodie besteht also aus je zwei Noten, die mit den beiden ersten Silben des Psalmverses verbunden werden. Die steigende Bewegung zum Tenor ist eine schrittweise im I., VI. und VII. Ton, ursprünglich und solange der Tenor *h* beibehalten wurde, auch im III. und VIII. Ton. In diesen Fällen ergreifen die beiden ersten Silben des Textes einfach die zwei unter dem Tenor liegenden Tonstufen, so daß der Sänger das Intervall einer kleinen — bei dem Tenor *d* —, oder einer großen Terz zurücklegt — bei dem Tenor *a* oder *h*. Die ältesten Quellen fügen zuweilen die melodischen Bestandteile des Initium zu zweitonigen Gruppen zusammen (wie beim Cantica-Initium); so beginnt das Initium des VII. Tones in der Commemoratio einigemal mit der Flexa *c–h* und dasjenige des I. Tones im Antiphonar des Hartker (p. 284 ff.) einigemal mit *f g–a*. In anderen Fällen verhalten sich beide Initia ganz syllabisch. Auch darin verfuhr also die archaische Zeit freier als eine spätere. In anderer Hinsicht bemerkenswert ist das Initium des IV. Tones. Aus der Commemoratio erfahren wir, daß es zuerst mit *e* begann. Spätere Quellen schreiben aber dafür *f* oder *a*;

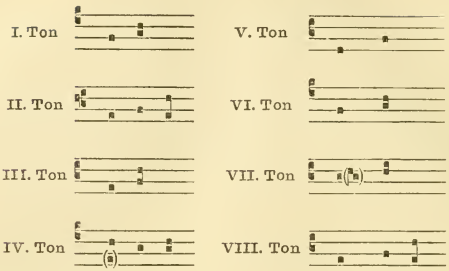
[1] Vgl. Teil I S. 62 und 64.

schließlich hat der Ton *a* seine Mitbewerber aus dem Felde geschlagen und herrscht seit langem unumschränkt. Ohne Zweifel hängt diese Unsicherheit mit dem Schwanken des Tenor dieser Formel zusammen, die bereits in unseren ältesten Denkmälern teils auf *g*, teils auf *a* rezitiert. Das Resultat ist ein Initium, welches statt von der Tonika zum Tenor überzuleiten, direkt mit dem Tenor beginnt und so seinem Zweck zuwiderläuft. Dies seltsame Ergebnis läßt vermuten, daß zu seiner Zeit die zweckmäßige und sinnvolle Struktur der Psalmodie bereits in Vergessenheit geraten war.

Hat jedoch der Tenor einen Halbton unter sich, wie beim II., V. und nach Ausschaltung des Tenor *h* auch beim III. und VIII. Ton, so wird dieser Halbton im Initium gemieden und es bewegt sich nicht schrittweise, sondern in einem Sprunge zum Tenor. Auch hier tut sich demnach der Gegensatz von subtonaler und subsemitonaler Rezitation auf; das Bestreben, dem Halbtonintervall auszuweichen, bestimmt auch das Gerüst der Psalmodie. Nach der Analogie der anderen mit einem Sekundschritt beginnenden Initia müßte man für dasjenige des V. Tones als Ausgangspunkt *g* vermuten; einige Handschriften schreiben auch diesen Ton. Die Commemoratio aber und die Mehrzahl der Gesangbücher eröffnen die Formel mit *f*, und stellen damit den ungezwungensten Zusammenhang zwischen Schluß der Antiphone und Tenorrezitation her. Merkwürdigerweise kommen dabei die Stufen des Durdreiklanges von *f* zum Vorschein; gewiß war das nicht beabsichtigt, wohl aber gehört dies Initium in die Reihe der Tatsachen, welche gerade in der lydischen Tonart das Keimen und allmähliche Wachsen eines modalen Empfindens bezeugt, welches der Durauffassung vorarbeitete. Beachtung erheischt endlich noch das Initium des II. Tones, welches als einziges unter der Tonika beginnt. Es entspricht aber sehr schön der Tieflage der Gesänge dieser Tonart.

Um ein geringes melodischer sind die Initia der Canticapsalmodie. Man ging offenbar von dem Gedanken aus, daß Psalmformel und Antiphone stilistisch zusammenstimmen sollten. Wie die einfachen, oft syllabischen Antiphonen in der Offiziumspsalmodie ihre stilgerechte Ergänzung finden, so wünschte man für reichere Antiphonen eine melodischere Psalmodie. Diese Erwägung beherrscht ja das ganze Gebiet der Psalmodie.

Initia der Canticapsalmodie.



Gegenüber den syllabischen Initia der gewöhnlichen Psalmodie ist hier die zweite, beim II., IV. und VIII. Tone die dritte Silbe durch eine zweitonige Figur ausgezeichnet, welche den auf die dritte bzw. vierte Silbe fallenden Ton vorausnimmt und mit dem vorhergehenden zu einem Podatus verbindet. Das einfache Initium bietet einen Grundriß, dasjenige der Canticapsalmodie seine Ausschmückung. Eine Sonderstellung besitzt wieder der V. Ton, der auffälligerweise so lautet wie in der einfachen Psalmodie, syllabisch. Nicht überall wurde indessen die Unterscheidung der zwei Gattungen von Initia konsequent durchgeführt; die S. 97 abgedruckten Formeln für den Psalm *Laudate Dominum de coelis* greifen einigemal in die Initia der Canticaformeln hinüber. Am konsequentesten verfahren die deutschen Gesangbücher (vgl. S. 100 ff.); sie haben für die einfache Psalmodie das ganz syllabische, für die Canticapsalmodie das etwas entwickeltere Initium. Die Editio vaticana geht mehr auf die Initia mit dem Podatus auf der zweiten oder dritten Silbe zurück.

Die archaische Praxis des 9. und 10. Jahrhunderts hat die Glieder des Initium nicht schematisch auf die ersten zwei oder drei Silben verteilt. Die Commemoratio brevis geht, wie die S. 93 ff. mitgeteilten Beispiele dartun, darin ziemlich frei vor. Aurelian von Réomé[1] verlangt ausdrücklich, daß z. B. im Initium des I. Tones eine zweite kurze Silbe nur einen Ton erhalten solle, eine lange eine

[1] Gerbert, Scriptores I p. 55: Aurelian erläutert seine Textunterlegung an der kleinen Doxologie *Gloria patri* etc. und sagt: »mediocriter prima initiabitur syllaba, i. e. *Glo-*; secunda acuto enuntiabitur accentu, videlicet *-ri-*, ea tamen ratione, si dactylus fuerit vel quaelibet correpta syllaba; sin autem producta fuerit, tunc circumflexione gaudebit«. Dieses reichere Introitus-Initium ist dasselbe wie für die Canticapsalmodie.

Tongruppe. Selbst das Antiphonar des Hartker[1] schreibt über der zweiten Silbe des Psalmverses bald eine einzige, bald zwei Noten. Die jüngere und heute wieder überall eingeführte Praxis macht einen Unterschied zwischen kurzen und langen Silben nicht mehr.

Vor dem Ruhepunkte in der Mitte des Verses wird in der römischen[2] Psalmodie die Rezitation auf dem Tenor durch eine die letzten Silben melodisch umhüllende Figur unterbrochen, die **Mediatio, Mediante** oder **Pausa** heißt. Sowohl für die acht Tonarten (dazu diejenige des Tonus peregrinus), wie für die verschiedenen Gattungen antiphonischer Psalmodie hat sie verschiedene Formen. Während das Initium nur zwei, höchstens drei Silben umfaßt, kann sich die Mediante auf mehr Silben erstrecken. Bereits die Commemoratio brevis belehrte uns, daß sie sich der wechselnden Verfassung des Textes anzupassen vermag (pro diversa dispositione verborum, vgl. oben S. 92 ff.). Je nach der Zahl der verfügbaren Silben oder der Lage des Wortakzentes konnten Töne eingeschoben, ja der Anfangston des darauffolgenden Initium zur Mediante gezogen oder dieses Initium um den letzten Ton der Mediante erweitert werden (vgl. die Beispiele ebenda). Eine konsequent ausgebildete und gleichmäßige Behandlung der Mediante gab es damals noch nicht. Mit der Zeit wich indessen die Ungebundenheit einer gewissen Ordnung, die Regellosigkeit einer einheitlichen Praxis. Diese kennzeichnet dann die klassische Psalmodie des Mittelalters; sie hält auch mit der Pianischen Choralreform ihren Einzug auf die heutigen Chöre.

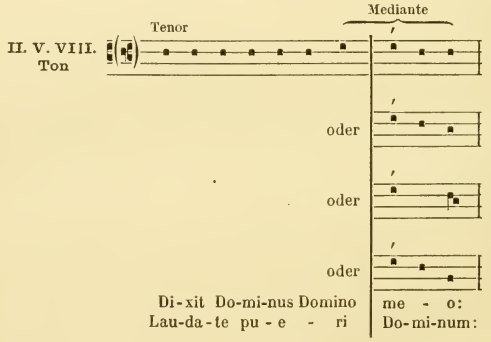
Hier sind die einfachen Formen der Cursuspsalmodie und die feierlichen der Canticapsalmodie auseinanderzuhalten; jene lieben syllabische Medianten, diese greifen gelegentlich zu Gruppen von zwei oder drei Tönen. Die syllabische Mediante schmiegt sich mühelos der Betonung des Textes an, während Medianten mit Tongruppen leicht eine melodische und namentlich rhythmische Selbständigkeit gewinnen, die sich dem Texte überzuordnen strebt. Wenn beide formale Prinzipien, das vom Texte ausgehende des Wortakzentes, und das in der Bestimmtheit der Melodie begründete der Unveränderlichkeit der Tongruppe, in derselben Mediante

[1] Ausgabe der Paléographie musicale p. 284, 289 ff.

[2] Nicht in der ambrosianischen, wie Raoul von Tongern, De canonum observantia (Bibliotheca S. Patrum, XXVI p. 297) am Ende der Prop. X feststellt: »In medio vero Ambrosianum psalmos in omni tono psallit plane; Romanum autem officium habet diversas mediationes. In quibus sunt diversi mores secundum diversas ecclesias et nationes; tamen Romae in antiquis libris vidi mediationes satis nostro usui concordantes.«

sich begegnen, so entsteht ein Widerstreit, den die alten Choralisten auf interessante Weise zu schlichten verstanden, durch einen Ausgleich zwischen Text und Melodie.

Wenden wir uns zu den syllabischen Cursusmedianten, so läßt sich ein überall befolgtes Prinzip ihres Baues nicht ausfindig machen. So wie sie in den mittelalterlichen Gesangbüchern überliefert sind, offenbaren sie, wie es scheint, Spuren einer Redaktion, die sich von der ursprünglichen Fassung entfernt hat. Im allgemeinen tut sich bei näherer Betrachtung wieder der Gegensatz von subsemitonalem und subtonalem Tenor auf. Ist der Tenor subsemitonal, so besteht die Mediante in der melodischen Erhebung der letzten Akzentsilbe, einerlei ob sie die vorletzte oder die drittletzte Silbe bildet. Die dem Akzent vorhergehende Silbe nimmt die Erhöhung gern voraus[1] und die ihm folgende oder folgenden Silben gehen zum Tenor zurück oder in die Untersekunde oder -terz:

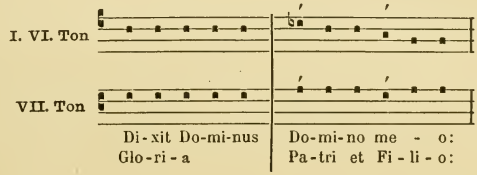


Diese Medianten kommen in den S. 93 ff. mitgeteilten Beispielen der Commemoratio, die allerdings in der Unterlegung des Textes nicht immer gleichmäßig verfährt, und in den Psalmversen des Hartkerschen Antiphonars (S. 290 die dritte Fassung) vor. In die allgemeine Praxis sind aber nur die erste und die vierte übergegangen;

[1] Der vorausgenommene Akzentton ist auch noch in sehr guten deutschen Handschriften überliefert; so schreibt das Antiphonar von Rheinau (Cod. 60) in Karlsruhe aus dem 12. Jahrhundert den Vers aus dem Offizium des heiligen
g a c d d c
Laurentius: *Qui accusatus non negavi nomen sanctum tuum.* Französische Handschriften, wie Cod. 12044 in Paris und italische wie Cod. 601 Lucca, beide ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert, nehmen den Akzentton nicht mehr voraus.

die zweite und dritte wurden wohl wegen des Halbtonintervalles am Ende ausgeschaltet. Die erste ist die Normalform bis heute geblieben, die vierte mit dem charaktervollen Sprung in die Unterterz des Tenor erinnert an die Flexa der Psalmtöne, ja sie ist im Grunde nichts als die um die Hebung der letzten Akzentsilbe erweiterte Flexa[1]. Namentlich die deutschen Kirchen blieben ihr sehr lange zugetan, die rheinischen Bücher verzeichnen sie für den II. und VIII. Ton bis weit ins 19. Jahrhundert, bis zur Adoption der Medizäa. Die Editio vaticana gibt sie unter den Toni in directum frei für den Karsamstag und die Osterwoche bei den Psalmen ohne Antiphonen und dem Canticum *Nunc dimittis*. Die Vorausnahme der akzentischen Hebung bereits für die letzte (unbetonte) Silbe des Tenor erstreckt sich in einigen Beispielen der Commemoratio auf mehrere Silben.

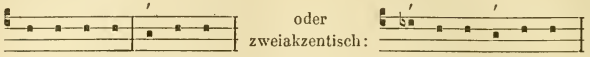
Ein anderes Verfahren schlagen die Medianten der subtonalen Tenores ein. Hier rückt die melodische Hebung auf die vorletzte Akzentsilbe und die letzte Akzentsilbe trifft mit einem tieferen Tone zusammen. So die Formeln der Commemoratio brevis:



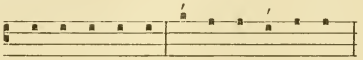
Träger der melodischen Eigenart des Akzentes, die Silbe zu heben, ist hier der erste, nicht der zweite Akzent. Dieser letztere wirkt weniger energisch; in der Mediante des I. und VI. Tones scheint er die fallende Bewegung zu stützen, in derjenigen des VII. Tones trifft er sogar den Tiefpunkt der ganzen Linie. Noch mehr als bei den Medianten der subsemitonalen Tenores hat hier ein Umbildungsprozeß eingegriffen. Die Mediante des I. und VI. Tones ist nur in den deutschen Kirchen unversehrt gelassen worden (vgl. S. 100). Die italischen und französischen Gesangbücher ersetzten sie für die gewöhnliche Psalmodie durch eine Figur, die eher wie

[1] Ihr hohes Alter bezeugt u. a. ihr Vorkommen in der S. 94 angeführten Psalmformel der Commemoratio, von der unten wird wahrscheinlich gemacht werden, daß sie der Einführung des Achttonartensystems in die Psalmodie geschichtlich vorausliegt. Jüngere Beispiele dafür u. a. bei Coussemaker, Scriptores III p. 340b und 364a.

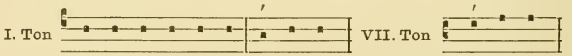
eine bloße Unterbrechung der Rezitation wirkt, ohne ausgesprochenen Mediantencharakter; sie erteilt auch der Akzentsilbe einen tieferen Ton:



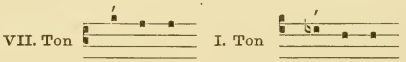
Die Mediante des VII. Tones dagegen, die in allen Beispielen der Commemoratio brevis als ersten Akzentton *e*, die Obersekunde des Tenor *d*, ergreift[1], wie die Mediante des I. und VI. Tones die Obersekunde des Tenor *a*, wurde bis zum *f* geführt:



Damit verschwand der Parallelismus der beiden Medianten vollständig. Vielleicht ist die Mediante des I. Tones eine Nachbildung der letzten Figur der Mediante des VII. Tones:

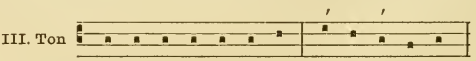


und die Steigerung der Mediante des VII. Tones bis zum Tone *f* eine Nachbildung der ebenfalls in einem Halbtonintervall gipfelnden ersten Akzentfigur der Mediante des I. Tones:



Wie dem auch sei, die zweiakzentischen Medianten lagen bereits vor, als die Psalmodie der Meßantiphonen, des Introitus und der Communio, fixiert wurde, denn diese ist nur ihre melodische Bereicherung.

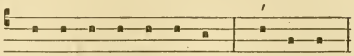
In diese Klasse subtonaler Medianten gehörte zuerst auch diejenige des III. Tones in der Fassung der Commemoratio brevis:



Die Vertauschung des Tenor *h* mit *c* hat diese Mediante aus dem Aufbau der beiden Klassen herausgehoben. Auch die spätmittelalterliche Mediante des VI. Tones paßt nicht in ihn hinein:

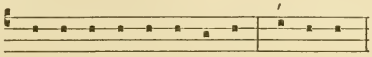
---

[1] Wir werden den Ton *e* als Gipfelpunkt der Mediante des VII. Tones in der deutschen Meßpsalmodie wiederfinden.

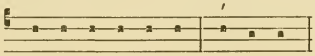
VI. Ton 

Eigentümlicherweise trifft ihr einziger Akzent den Tubaton. Meist war dieser der Akzentuierung nur dann fähig, wenn eine andere Akzentnote vorausgegangen war.

Eine Ausnahme vom Mediantengesetz macht in alter Zeit nur diejenige des IV. Tones:

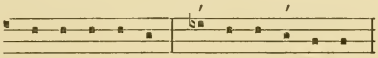
IV. Ton 

der in einigen Gegenden Deutschlands auch gesungen wurde:

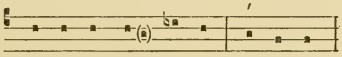


Diese unregelmäßige Mediante, die im Grunde nur eine Flexa ist, kann indessen kaum auffallen, denn an diesem Psalmton ist alles der Regel zuwider, das Initium, das schließlich mit dem Tenor beginnt, und der Tenor selbst, der zuerst zwischen *g* und *a* hin und her schwankt.

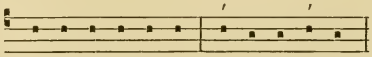
Der subtonal gebaute Tonus peregrinus scheint seine Mediante dem I. Ton entlehnt zu haben:

Tonus peregrinus 

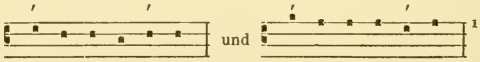
Faßt man, wie einige wollen und auch in der Editio vaticana durchgeführt ist, diese Mediante als einakzentisch mit zwei oder drei Vorbereitungsnoten:



so ergibt sich der Übelstand, daß der Gipfelpunkt der melodischen Linie eine dynamisch meist bedeutungslose Silbe und der einzige Akzent einen melodisch durchgehenden Ton erhält, ein in der Rezitationsmusik wohl unnatürliches Verfahren. Zudem dürfte diese Mediante jünger sein, wenigstens hat die Commemoratio brevis diese Lesart:

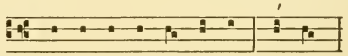


Von Wichtigkeit sind für diese Frage die Medianten des III. und VII. Tones der Cursuspsalmodie auf S. 97 oben. Neuerdings ist die ganz willkürliche Behauptung aufgestellt worden, in den zweiakzentischen Medianten dürften zwischen die beiden Akzentnoten nur eine oder zwei Silben eingefügt werden. Wenn demnach im Psalmvers die beiden letzten Akzente vor dem Asteriskus durch mehr als zwei Silben getrennt seien, müsse die erste Akzentnote der Mediantenformel um eine Silbe weitergeschoben werden. Diese Annahme ist eine Folge der ungeschichtlichen Auffassung, die selbst das liturgische Rezitativ in lauter Verbindungen von zwei- und dreigliedrigen Gruppen auflöst. In den Quellen besitzt diese rhythmische Theorie keinen Rückhalt, sie war auch dem ganzen Mittelalter und der Neuzeit unbekannt, bis sie in unseren Tagen konstruiert und der Praxis zugeführt wurde. Daß sie für die zweiakzentischen Medianten nicht immer zutrifft, beweisen Tonfolgen wie:

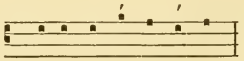


Do-minum de coe-lis Do-minum de coe-lis

Auch die Medianten der Canticapsalmodie scheiden sich ungezwungen in subsemi- und subtonale. Subtonal sind die Medianten[2]:



[1] Leider hat eine unnütze Systemmacherei, die mit der natürlichen Aussprache der Worte und dem Bau der melodischen Linie im Widerstreit steht, in der Editio vaticana ihre Spuren hinterlassen. So schreibt der Cantorinus vaticanus S. 33 vor:

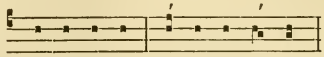


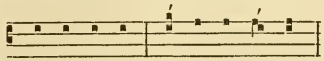
splendo-ri - bus sanctorum:
Do-mi - nus ex Sy-on:

Ebenso in zahlreichen Beispielen des I. und des Tonus peregrinus. Eine solche Textbehandlung setzt an die Stelle der lebendigen Psalmodie die tote und starre Formel und erschwert die Praxis unnötigerweise.

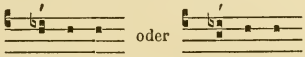
[2] Die folgenden Medianten sind nach dem Antiphonar des Hartker, Cod. 390 und 391, formuliert, dessen Lücken ich nach Cod. 388 St. Gallen ergänze, wie (für die in beiden fehlende Mediante des VI. Tones) aus dem Tonar des Gundekar von Eichstätt aus dem 11. Jahrhundert (in den Beilagen zur Trierer Cäcilia 1877 S. 21).

Sie sind einakzentisch, weil aus einer einakzentischen, einfacheren Mediante hervorgegangen, nur daß der Akzent auf interessante Weise durch drei Silben vorbereitet ist. Subtonal und zweiakzentisch sind:

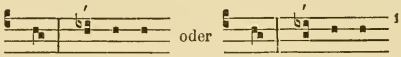
I. VI. Ton 

VII. Ton 

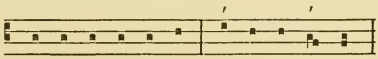
Der Akzentpodatus der ersten Silbe im I. Ton lautet auch:



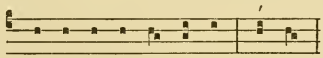
beide auch mit vorbereitetem Akzenton:



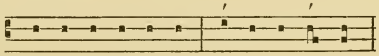
Ähnlich diejenige des III. Tones:



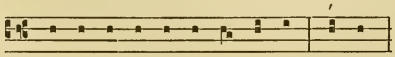
während diejenige des IV. Tones den subtonalen Medianten nachgebildet wurde:



In der traditionellen Fassung mit dem Tenor *c* lautet die Mediante des III. Tones:



Die subsemitonalen Medianten verloren bald ihren letzten Ton, der zum vorhergehenden einen Halbton bildet[2]. Auf diese Weise schließen dieselben seit dem 11.—12. Jahrhundert mit dem Tenor:



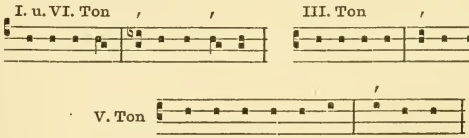
[1] Vgl. Pothier in der Revue du Chant grégorien VI, p. 126.

[2] Die ursprüngliche Fassung mit dem Halbton findet sich aber noch in den Medianten der Introituspsalmodie des Graduale von Le Mans 1515.

Die Theorie von der Imperfectio semitonii wird auch diese Veränderung verschuldet haben, wie die Tilgung des *h* (*e*) in der einfachen Mediante (vgl. S. 120).

Charakteristisch für alle Canticamedianten ist die Vorliebe für zweitonige Figuren, für Pes und Flexa, und zwar erhalten nicht nur Akzentsilben diese Auszeichnung, sondern auch unbetonte, die dem Akzent folgen oder vorhergehen. Dadurch erhebt sich die melodische Formel zu einer gewissen Selbständigkeit gegenüber dem Texte. Sieht man näher zu, so ergibt sich, daß die beiden Mediantenklassen in ihrer ursprünglichen Fassung sich gegensätzlich verhalten: wo die eine steigt, fällt die andere und umgekehrt; besonders die letzten zwei Silben erhalten in der subsemitonalen Mediante die Verbindung von Pes und Flexa, in der subtonalen Flexa und Pes. Wie es kommen konnte, daß die melodische Eigenart der Mediante über die wechselnde Beschaffenheit des Textes den Sieg davontrug, eine nichtbetonte Silbe unter Umständen eine Gruppe von zwei Tönen auf sich nehmen mußte, wird später dargelegt werden.

Die Pianische Ausgabe des Antiphonars hat für die Canticapsalmodie aller Tonarten eine reichere Mediante, die im allgemeinen mit den erwähnten Fassungen übereinstimmt. Ausgenommen sind:



Die erste der drei Medianten akzentuiert vermittelst des Podatus *g–b*, der an die einfachere Mediante erinnert und die letzte nimmt den Akzentton voraus.

Die psalmodische Parallele zu den mit einer Akzentsilbe schließenden und melodisch gekürzten Lektionskadenzen (vgl. S. 39) bildet die gekürzte Mediante, die sogenannte Pausa correpta. Schließt die erste Vershälfte des Psalmes oder Canticums mit einem einsilbigen Worte oder einem nichtlateinischen Eigennamen, der den Akzent auf der letzten Silbe trägt, wie: *Benedictus Dominus Deus Israel* oder *Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Syon* (Ps. 109 V. 3) und *Adjiciat Dominus super vos* (Ps. 113 V. 23), so werden die der letzten Hebung folgenden Noten der Mediante fallen gelassen und diese schließt mit der Akzentnote. Die S. 98 mitgeteilte Fassung der italischen Psalmodie des Canticum *Benedictus*

ist dafür sehr lehrreich. Da der Mustervers mit dem Worte *Israel* schließt, hat der Schreiber die Mediante meist verändert. Vergleichen wir diese Canticaformeln mit denen der gewöhnlichen Psalmodie (S. 97), so existiert eine Übereinstimmung nur für den I. und VI. Ton. In den Medianten des II., IV., V. und VIII. Tones sind die letzten Noten gefallen, und in denjenigen des III. und VII. Tones diejenige, die dem ersten Akzente folgt. Diese Pausa correpta ist bald in die Übung der meisten Kirchen gedrungen und gehört bis heute zum Bestande der Tradition, wennschon sie in den verschiedenen Orten verschieden gehandhabt wurde. Daß sie ein ursprüngliches Element der lateinischen Psalmodie ist, könnte nach den Beispielen der Commemoratio brevis zweifelhaft sein (vgl. S. 93 ff. II. Ton: *laetabitur rex*, III. Ton: *regi da*, IV. Ton: *respice me*, V. Ton: *exaudi me*, *vivificabis me*), falls diese Beispiele originalgetreu sind. Indessen läßt die zerfahrene Überlieferung der Notenbeispiele in der Commemoratio brevis einen solchen Schluß nicht zu, um so weniger als gerade sie dem Akzent eine ausschlaggebende Bedeutung für den Bau der Medianten zuschreibt. Lange vor der Commemoratio brevis ist aber die Akzentuierung undeklinabler Fremdwörter auf der letzten Silbe im Norden bezeugt (vgl. oben S. 39). Nichts hindert, sie auch für die Psalmodie in unsere älteste Choralüberlieferung hineinzuversetzen. Allerdings ist die gekürzte Mediante auch noch in späterer Zeit nicht überall durchgedrungen; die Münchener Handschrift 14745 (vgl. S. 102) notiert den Vers *Benedictus* etc. jedesmal mit normaler Mediante. Dennoch wurde sogar in ausgeführten Gesängen, Antiphonen u. a. die letzte Silbe von hebräischen Eigennamen ganz unverkennbar ausgezeichnet und es kann nicht behauptet werden, daß die Pausa correpta ein Formgesetz der traditionellen Choralmelodik verletzt.

Bevorzugtes Gebiet der Pausa correpta ist die Offiziumspsalmodie; in der Messe (Psalmodie des Introitus und der Communio) wurde sie nicht zugelassen, offenbar weil deren Medianten melodisch reicher, nicht syllabisch sind und in solchen Fällen die melodische Rhythmik gewisse Eigenrechte beanspruchte. Selbst die syllabische Mediante des V. Tones schloß ursprünglich mit der Clivis *c–h*, wie die Codd. St. Gallen 381 und Einsiedeln 121 zweifellos machen. Aus diesem Verhalten der reicheren Meßpsalmodie läßt sich also kein Argument gegen das hohe Alter der Pausa correpta entnehmen. Nur neuere Bücher machen auch da von ihr Gebrauch. Für die Gegenwart wäre die beste Lösung wohl die, in syllabischen Formeln die Pausa correpta aufzunehmen, nicht aber in melodisch entwickelten, in denen das musikalische Element sich zu einer

gewissen Selbständigkeit erhebt. Damit wäre allen berechtigten Interessen Rechnung getragen, der Choraltradition, der die Pausa correpta seit spätestens dem 11. Jahrhundert angehört, wie dem immer wieder in der choralischen Musik sich auftuenden Gegensatze von syllabischer und reicherer Textbehandlung. Die Editio vaticana hat sie dem Ermessen der Sänger anheimgegeben[1].

In den archaischen Formen der Commemoratio brevis wird auch die zweite Vershälfte durch eine Figur eingeleitet, die von der Mediante zum Tenor zurückführt. Dieses zweite Initium ist für die gewöhnliche Psalmodie verlorengegangen. Nur die Canticatöne heben zuweilen die zweite Hälfte mit einem tieferen Tone an, bei subtonaler Tuba mit der Untersekunde, bei subsemitonaler mit der Unterterz. Aber diese Praxis war weder allgemein, noch konsequent durchgeführt, wie die Beispiele auf S. 101 ff. beweisen. Wir können hier davon absehen und versparen ihre Behandlung auf das folgende Kapitel.

Das interessanteste Stück der römischen Psalmodie spielt sich am Ende der Psalmformel ab, in dem **Punctum oder der Finalis**, wie es in den Quellen genannt wird. Hier offenbart sich eine auf den ersten Blick seltsame, in Wirklichkeit feinsinnige Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit. Während nämlich die bisher untersuchten Elemente der Psalmodie, die Initia und die Mediante, für jede Tonart dieselben bleiben, wechselt die Form der Finalis in den Tonarten je nach der melodischen Verfassung der Antiphone. Statt einer

---

[1] Vgl. darüber die Artikel der Revue du Chant grégorien, XIX p. 76, 111, 144, 175. Aus den zahlreichen Stellen bei den mittelalterlichen Autoren hier nur einige: Das Intonarium Oddonis, das bei Coussemaker, Scriptores III in einer Redaktion des 14. Jahrhunderts vorliegt, gibt für den V. Ton das Beispiel (p. 146b) *In virtute tua laetabitur rex.* Johannes de Muris führt in seinem Speculum musicae (Coussemaker, Scriptores III p. 334 a ff.) die Musterbeispiele an:

für den I. Ton: *Deus judicium tuum regi da:*
Li - be-ra Deus Isra-el:

für den II. Ton: *Domine ne in furore tuo arguas me:*
Memento Domine Da - - vid:

für den III. Ton: *Deus judicium tuum regi da:*

für den IV. Ton: *Memento Domine David:*

für den V. Ton: *Benedictus Dominus Deus Israel:*

für den VI. Ton: wird auf den I. verwiesen.

für den VII. Ton: *Deus judicium tuum regi da:*

für den VIII. Ton: wird auf den II. verwiesen.

Schlußform hat jede Tonart deren mehrere; sie heißen differentiae, diffinitiones, divisiones oder varietates.

Die Technik der Differenzen ist in der ursprünglichen Wiederholung der Antiphone nach jedem Psalmvers begründet und in dem Bestreben, das Ende des Psalmtones so einzurichten, daß der Anfang der darauffolgenden Antiphone ohne Mühe von allen ergriffen werden konnte. Die Differenz verbindet also die Psalmformel oder vielmehr den Tenor, in melodisch zusammenhangsvoller und praktisch bequemer Weise mit dem Anfang der Antiphone. Sie bildet die wichtigste und die ganze Psalmodie beherrschende Äußerung des choralischen Anpassungsgesetzes, von dem bereits S. 78 und 88 die Rede war. Sie steht in direktem Gegensatze zum Verhalten der freien choralischen Formen, in denen kein Stück der Melodie so wesentlich und für den modalen Charakter so bestimmend ist als gerade der Schluß. Wir dürfen vermuten, daß diese Praxis älter ist als die definitive Einrichtung und Normierung der freien Formen[1]. Schon die ältesten Denkmäler belehren uns, daß die Differenzen außerhalb des Tonartengesetzes, des Oktoechos, stehen; sie nehmen darauf keinen Bezug, stammen vielmehr aus einer Zeit, in der die empirische Praxis sehr viel, die theoretische Gelehrsamkeit wenig galt. Von Aurelian von Réomé angefangen, zählen die Lehrbücher des liturgischen Gesanges bis auf die Gegenwart die Psalmdifferenzen auf, obschon die künstlerischen Verhältnisse, die sie ins Leben gerufen haben, längst verschwunden sind. Solange die Antiphone nach jedem Verse wiederholt wurde, waren sie ein nützlicher Behelf; sie erleichterten diese Wiederholung ungemein. Als jedoch diese außer Ubung geriet, wären die Differenzen überflüssig gewesen. Erst recht war kein Grund mehr dazu vorhanden, als es üblich wurde, die Anfangstöne der Antiphone durch die Orgel angeben zu lassen. Dennoch wurde die althergebrachte Gewohnheit nicht aufgegeben; mit Recht, denn sie stellt ein ganz eigenartiges Element des alten Chorals dar, das sicher in die ersten Zeiten der lateinischen Chorpsalmodie hineinreicht. Der intime Zusammenhang, den sie zwischen Psalmvers und Antiphone herstellt, wirkt auch heute noch wohltuend.

Alle Gattungen der Psalmodie bedienen sich der Differenzen, die des Offiziums wie der Messe. Man pflegte sie in den Tonarien zugleich mit den dazugehörigen Antiphonen zusammenzustellen.

[1] Aurelian von Réomé widmet den Differenzen eine ausführliche Behandlung. Er stellt fest, daß alle diese Varietates aus griechischer Quelle stammen (Gerbert, Scriptores I p. 53). Im Grunde ist damit der griechische Ursprung der ganzen lateinischen Psalmodie behauptet.

Freilich stimmten die Kirchen auch in den Differenzen nicht überein, weder in ihrer Zahl noch in ihrer melodischen Fassung. Am zahlreichsten waren die Differenzen der Cursuspsalmodie. Bei ihrer Aufzeichnung exemplifizierten die Neumen- und Notenschreiber an demjenigen Vers, der in aller antiphonisch vorgetragenen Psalmodie vorkam, der kleinen Doxologie *Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto . . . . . et in saecula saeculorum amen.* Sie bildet den regelmäßigen Abschluß der antiphonischen Psalmodie in Offizium wie Messe. Die Differenzen wurden an den sechs letzten Silben dieses Textes dargestellt, die dann der Kürze halber mit ihren Vokalen *e u o u a e* angedeutet wurden[1], geradeso wie man nicht selten auch die Worte innerhalb eines Psalmverses, um Raum zu sparen, nur durch ihre Vokale kenntlich machte, so in Cod. 381 St. Gallen. Noch die heutigen Choralbücher erläutern die psalmodischen Differenzen an diesen Vokalen.

Die älteste Zusammenstellung der Offiziumsdifferenzen stammt aus der sanktgallischen Schule und steht im Cod. des Hartker, ist aber leider nicht vollständig erhalten und muß durch andere Denkmäler derselben Herkunft ergänzt werden. Im Inneren des Antiphonars ist die Tonart der Antiphonen durch Vokale angezeigt, und zwar durch die fünf lateinischen a e i o u für den I. bis V. Ton, und durch die drei griechischen η y ω für den VI. bis VIII. Ton. Zu diesen Tonartenvokalen treten zur Andeutung der Differenzen die lateinischen Konsonanten[2], wie es aus der folgenden Tabelle ersichtlich wird:

		Zahl der Differenzen	1. Diff.	2. Diff	3. Diff	4. Diff.	5. Diff.	6. Diff.	7. Diff.	8. Diff.	9. Diff.
Protus auth.	Tonus I	9	a	ab	ac	ad	ag	ah	ak	ap	aq
» plag.	» II	2	e	eb							
Deuterus auth.	» III	6	i	ib	ic	id	ig	ih			
» plag.	» IV	8	o	ob	oc	od	og	oh	ok	op	
Tritus auth.	» V	2	u	ub							
» plag.	» VI	2	η	ηb							
Tetrardus auth	» VII	6	y	yb	yc	yd	yg	yh			
» plag.	» VIII	6	ω	ωb	ωc	ωd	ωg	ωh			

[1] Will man an einem klassischen Beispiel sehen, bis wohin die Unkenntnis solcher elementarer choralischer Dinge sich verirren kann, so lese man im Cäcilienkalender Haberls 1885 S. 32, zweite Spalte nach.

[2] P. Schubiger, Sängerschule St. Gallens, S. 19 ff., hat zum ersten Male diese Differenzenbezeichnung erklärt. Vgl. auch die Paléographie musicale in ihrer Ausgabe des Cod. Hartker p. 14. Merkwürdig ist, daß die Buchstaben f l m n in der Differenzenschrift nicht zur Anwendung kamen; vielleicht weil diese be-

Der Vokal a am Rande der Handschrift neben einer Antiphone weist diese der ersten Tonart zu. Ohne weiteren Zusatz ist dabei die gewöhnliche Art der Finalis gemeint, die erste Differenz. Steht neben dem a ein b, so wird die zweite Differenz verlangt usw. Die Vokal- und Konsonantenverwendung im Dienste der Psalmodie (vgl. auch Teil II S. 248) drang auch in andere Kirchen; ihre letzten Spuren verlaufen sich erst im 14. Jahrhundert[1].

Es wäre eine lohnende Aufgabe, die tausendjährige Geschichte der Differenzen von Aurelianus von Réomé bis zur Editio vaticana zu schreiben. An eine solche kann indessen hier nicht gedacht werden. Es mag genügen, die Praxis der Differenzen in bester Zeit an charakteristischen Vertretern aus den Hauptzentren choralischer Übung zu zeichnen. Ich wähle dazu Denkmäler aus der ersten Zeit der Linienschrift, dem 12. Jahrhundert, und verzeichne im folgenden unter A die Differenzen der italischen Handschrift, Cod. Lucca 601, unter B die des französischen Cod. Paris nouv. acquis. 1235, unter C diejenigen der deutschen Handschrift München 14965a; die allen drei Quellen gemeinsamen Differenzen stehen an erster Stelle[2]. (Siehe S. 132.)

Im Grunde bestehen die Differenzen des ersten Psalmtones lediglich in der verschiedenen Ausführung der letzten zwei Silben *amen*. Gerade deshalb aber erscheint ihre Zahl außerordentlich groß. Auffälligerweise haben manche denselben Schlußton. Man muß sich fragen, wozu zwei Differenzen mit dem Schlußton *g* und gar drei mit dem Gange *g a*? Wie die deutsche Handschrift erkennen läßt, war man mancherorts sich des Übermaßes von Differenzen bewußt und begnügte sich mit einer Auslese. Auch die aus Ottobeuren stammende Münchener Handschrift 9921 weist in ihrem Tonar nur sechs Differenzen für den ersten Ton auf[3]. Dennoch waltet in der

---

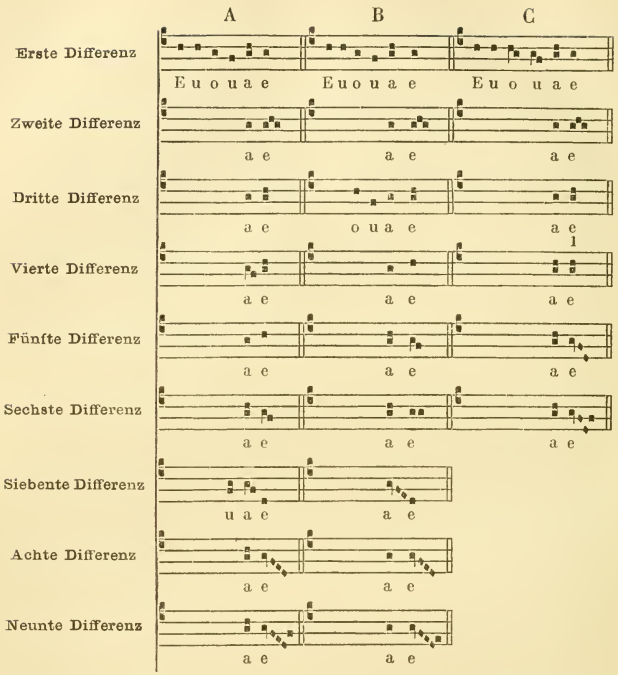
reits durch die Buchstabenzusätze zu den Neumen in Anspruch genommen waren (= cum fragore, levatur, mediocriter, naturaliter vgl. Teil II S. 235 ff.). Dagegen spricht allerdings der Konsonant c, der als rhythmischer (= celeriter) wie als Differenzenbuchstabe vorkommt (= 3. Differenz).

1 Der Schreiber des Graduale in Metzer Neumen aus dem 13. Jahrhundert, das heute in der Bibliothek der Thomaskirche in Leipzig aufbewahrt wird, hat auf fol. 6 verso die Tonartenvokale sogar neben die Formeln der Meßpsalmodie gestellt.

2 Vgl. auch die Darlegungen bei Mathias, Der Straßburger Chronist Königshofen als Choralist, S. 100 ff.

3 Diese Handschrift ist deshalb von außerordentlichem historischen Interesse, weil eine etwas spätere Hand (des 12. Jahrhunderts) neben die neumierten Offiziumsdifferenzen deren Auflösung in Neumen auf drei Linien geschrieben hat, eine authentische Übertragung von Neumen. Eine Kuriosität bilden die

I. Ton. (Zu S. 131.)



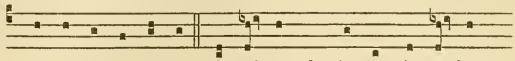
Wahl der Differenzen keinerlei Willkür oder Zufall. Ihre Ökonomie tut sich sogleich auf, wenn man die dazugehörigen Antiphonenanfänge mit den Differenzen vergleicht. Die Tonarien setzen in der Regel zu jeder Differenz einige solcher Antiphonenstücke, am leichtesten läßt sich aber der Zusammenhang von Differenz und

lateinischen Erklärungen der griechischen Tonartenbezeichnungen; so z. B. wird die Formel des ersten Tones *Noannoeane* übersetzt:

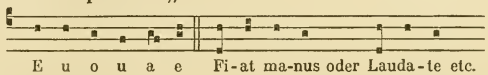
Quasi flatum ad alta ducens
sensus flatus sursum.
Noan - noe - ane

[1] Hier hat der Schreiber (wohl versehentlich) dem letzten Pes noch eine Virga *g* hinzugefügt, ohne sie mit dem Pes zu einem Torculus zusammenzuschreiben.

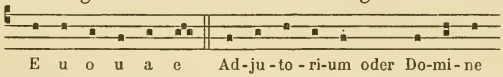
Antiphone an einem vollständig notierten Antiphonar studieren, wie es die Handschrift Lucca ist, Cod. A. Hier stellt sich nun heraus, daß die erste Differenz bei den Antiphonen eintritt, die der für die erste Tonart charakteristischen Quinte $d-a$ einen oder mehrere Töne vorausschicken, z. B.:



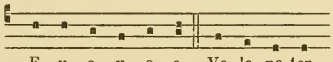
Beginnt die Antiphone gleich mit der Tonika und Quinte (der sogenannten Repercussio), so tritt die vierte Differenz ein:



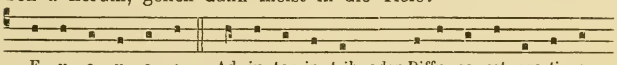
Die zweite Differenz bereitet Antiphonen vor, welche mit f beginnen und gleich bis zur Oberterz weitergehen:



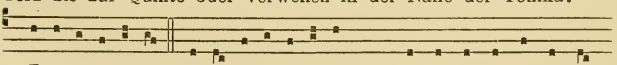
Die Antiphonen der dritten Differenz beginnen in der Regel mit f und begeben sich von da stufenweise bis zur Tonika:



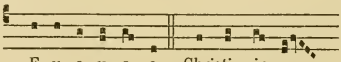
Diejenigen der fünften Differenz bewegen sich zuerst um den Ton a herum, gehen dann meist in die Tiefe:



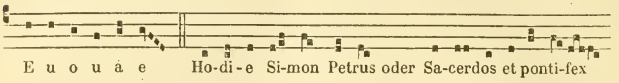
Sehr zahlreich sind die Antiphonen der sechsten Differenz. Sie beginnen mit der Tonika und bewegen sich meist über deren Terz bis zur Quinte oder verweilen in der Nähe der Tonika:



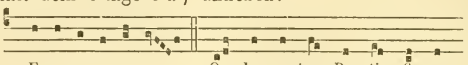
Die seltenen Antiphonen der siebenten Differenz lassen gleich am Anfang die Figur $g\ f\ d$ bedeutsam hervortreten, die die Differenz hervorgerufen hat:



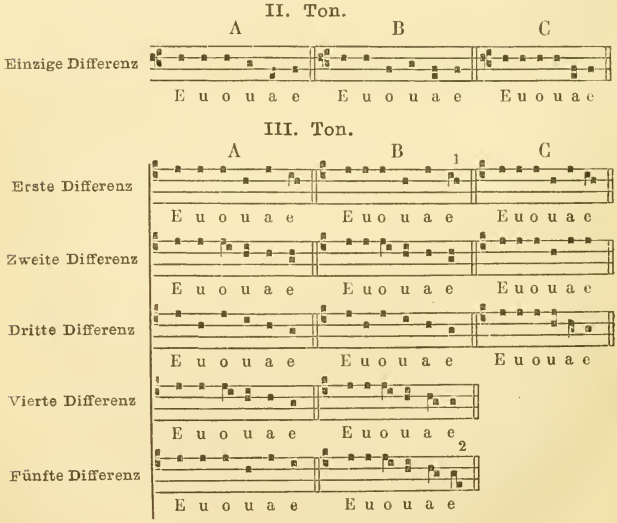
Die feierliche, namentlich für die Cantica beliebte achte Differenz gehört zu Antiphonen, die mit der Tonika oder der sie vorbereitenden Untersekunde *c* beginnen und sich zunächst in der Tiefe halten:



Die neunte Differenz steht nur bei ganz wenigen Antiphonen, welche mit dem Gange *c d f* anheben:



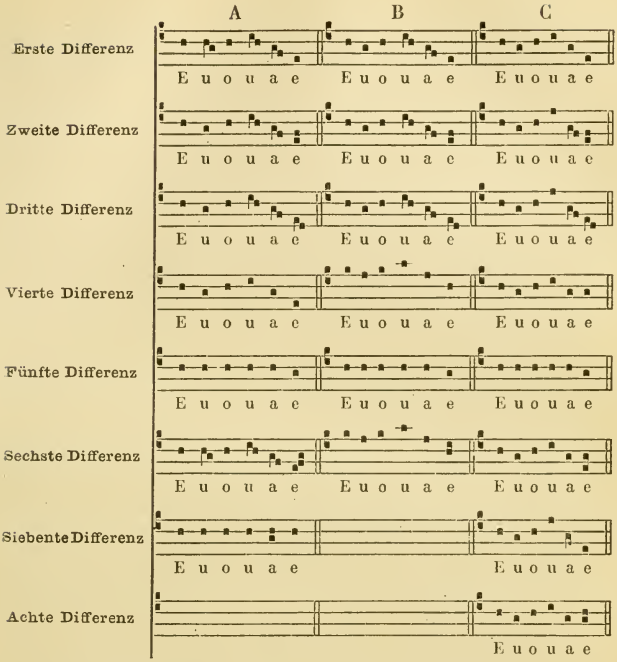
Der Anschluß der Antiphone an den Psalmvers vollzieht sich überall ohne Schwierigkeit, Stocken oder melodische Härte. Jeder charakteristische Melodieanfang weckte eine Differenz. Ähnlich verhalten sich die Differenzen der anderen Psalmtöne und es erübrigt sich ihre ausführliche Erklärung. Es genügt, dieselben hier folgen zu lassen.



1 Hier ist im Original die Schlußclivis ausradiert.

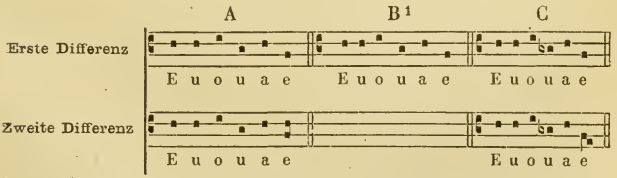
2 Die Handschrift hat noch eine sechste Differenz, die aber wegen Radierung des letzten Zeichens nicht zu bestimmen ist.

IV. Ton.



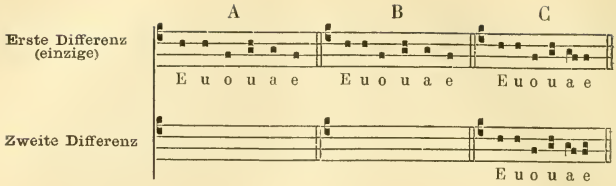
Bemerkenswerterweise hat die deutsche Handschrift hier mehr Differenzen als die italische und französische. Die Münchener Handschrift 9921 dagegen hat nur vier Differenzen.

V. Ton.

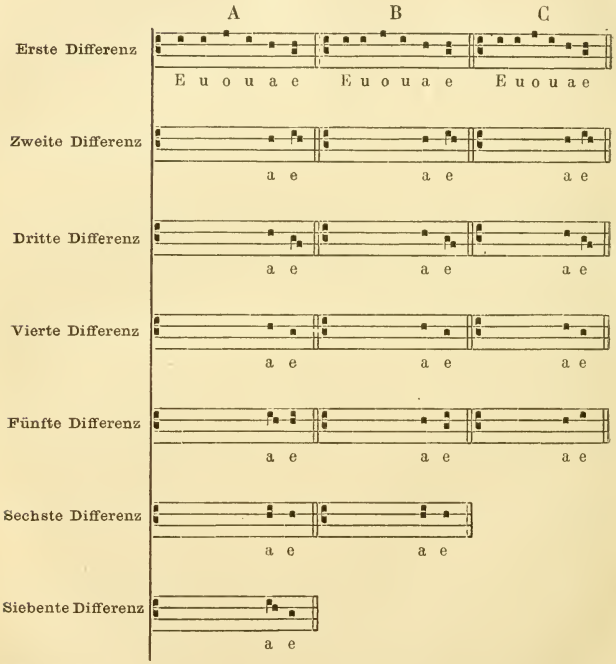


[1] Daß die Finalis mit dem ♭ (der deutschen Handschriften) auch in Frankreich und Italien bekannt war, beweist z. B. das Antiphonar von St. Maur des

VI. Ton.

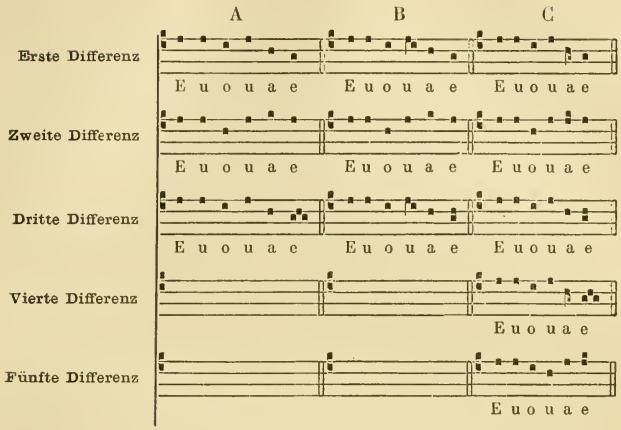


VII. Ton.



Fossès aus dem 12. Jahrhundert (Cod. Paris 12044) fol. 63v im E u o u a e nach der Antiphone *Ave rosa paradisi* und Cod. Lucca p. 49 Antiphone *Propter insuperabilem*, wo die Antiphone (und die Psalmformel) in *C* notiert sind, also eine Quarte tiefer.

VIII. Ton.



Was Radulphus von Tongern (vgl. S. 118) über die Medietates bemerkt, gilt nach diesen Tabellen in gleichem Maße von den Schlußfiguren der Psalmodie. Der Zusammenschluß der Teile eines weitgegliederten Gesanges, der in der heutigen Praxis meist durch das Orgelspiel hergestellt wird, das von einem Stück zum anderen überleitet, zum wenigsten aber dem Sänger den zu greifenden Anfangston jedes Stückes vorlegt, wurde in alter Zeit mit ausschließlich gesanglichen Mitteln bestritten. Da aber das unmittelbare praktische Interesse am liturgischen Gesange das theoretische und gelehrte weit überstieg, so erweckte die Praxis in den verschiedenen Zentren kirchlichen Lebens auch verschiedene Lösungen einer und derselben Schwierigkeit. Wenn irgend etwas die Mannigfaltigkeit der mittelalterlichen Choralübung zu beleuchten vermag, ist es ihre Differenzenpraxis. Der Kirchengesang war ehemals ein täglich sich erneuerndes Leben, und was lebt, ist beweglich; diesem Grundgesetz menschlichen Tuns hat selbst die älteste und ehrwürdigste Form kirchlichen Gesanges, die Psalmodie, sich nicht entzogen.

Das Directorium des Guidetti hat die Zahl der traditionellen Differenzen etwas reduziert. Für den I. Ton hat es fünf, für den II. eine, für den III. vier, den IV. drei, den V. und VI. je eine, für den VII. fünf und für den VIII. zwei. Der Cantorinus der vati-

kanischen Choralausgabe hat den Anschluß an die Tradition bis zur Maximalzahl der mittelalterlichen Differenzen durchgeführt, von denen allerdings einige als fakultativ hingestellt werden. Der I. Ton hat so zehn, der II. eine, der III. fünf, der IV. vier, der V. und VI. je eine, der VII. fünf, der VIII. drei Differenzen. Unter den heutigen Verhältnissen hätte eine geringere Zahl den Vorzug verdient.

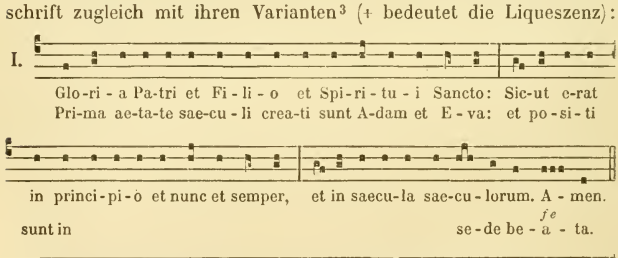
III. Kapitel.

Die antiphonische Meßpsalmodie.

Wennschon die Messe die Antiphonie nicht in dem Maße heranzieht wie das Offizium, so nehmen dennoch ihre Hauptvertreter, Introitus und Communio, eine bedeutsame Stellung im Verlaufe der liturgischen Handlung ein, sie eröffnen und beschließen sie, liefern daher den Rahmen für die anderen Gesänge. Im Gegensatz zur Psalmodie des Offiziums erfuhr jedoch diejenige der Messe im Laufe der Zeit einschneidende Kürzungen, die den Introituspsalm bis auf einen Vers mit der Doxologie, den Communiopsalm schließlich ganz beseitigten. Seit dem 12. Jahrhundert muß die tägliche Communion der Gläubigen seltener geworden sein und vielfach ganz aufgehört haben; damit war auch der Communiopsalm oder seine Verse hinfällig geworden. Am längsten erhielt sich die tägliche Communion und die durch sie bedingte Psalmodie in den deutschen Kirchen; ein Meßgesangbuch aus dem 13. Jahrhundert, das heute in der Bibliothek der Thomaskirche in Leipzig aufbewahrt ist, führt zu allen Communioantiphonen des Kirchenjahres die Verse an, in einer Zeit, wo in den romanischen Ländern die Communio längst ein einfacher Gesang ohne jede Erinnerung an einen Psalm geworden war. Von da an ist der Introitus einziger Träger der antiphonischen Meßpsalmodie. Er ist es bis zur Stunde. Eine Ausnahme macht die Totenmesse, deren Communiovers indessen mit der alten Communiopsalmodie weder dem Text noch der Singweise nach etwas gemein hat.

Die Ausschaltung der Communiopsalmodie war ein Verlust für die Liturgie, nicht für die Gattung der Meßpsalmodie, denn die Singweisen waren von Anfang an für Introitus und Communio dieselben, blieben aber dem Introitus erhalten. Es sind bereits in den ältesten Denkmälern acht Psalmtöne von ziemlich reicher Fassung, die alle Introitus und Communionen des Jahres begleiten. Viel weniger als die Offiziumspsalmodie lokalen Schwankungen unterworfen, haben sie sich in allen Kirchen lateinischen Ritus fast übereinstimmend überliefert. Nur hier und da vermerken die Gesangbücher deutscher Herkunft Varianten, und zwar nur solche,

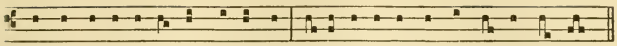
die konsequent die deutsche und romanische Choraltradition voneinander unterscheiden. Die Commemoratio brevis übergeht die Modulationen, wie sie sagt, zu den Antiphonae majores, quae scilicet in Introitu ad Missas canuntur, sive in fine celebrationis ad Communionem[1]. Dagegen beschreibt Aurelian von Réomé einige der Formeln mit hinreichender Deutlichkeit. Die Gradualien setzen sie mit den dazugehörigen Texten in allen Messen des Kirchenjahres aus, und die Tonarien lehren sie mit ihren Differenzen. Das wichtigste Denkmal der Meßpsalmodie der ältesten Zeit ist die St. Galler Handschrift 381 aus dem 11. Jahrhundert, die alle Psalmverse für Introitus und Communio des Kirchenjahres mit den Versus ad repetendum[2] vollständig und in ihrer liturgischen Reihenfolge neumiert. Auch die etwas ältere Einsiedler Handschrift 121 ist hier zu erwähnen, da sie (S. 417 ff. der Ausgabe der Paléographie musicale t. IV) die Verse für die Communionen zusammenstellt, die im Innern des Codex nicht verzeichnet waren. Die romanische Fassung ist heute jedermann in dem vatikanischen Graduale zugänglich. Ich lasse hier die deutsche nach dem Münchener Tonar Cod. 14965a fol. 2 ff. folgen, wobei ich an der den Psalm abschließenden Doxologie exemplifiziere, die beim Introitus als ein einziger Vers mit zwei Medianten behandelt wird; die darunterstehenden Verse zum Auswendiglernen sind diejenigen der Leipziger Handschrift zugleich mit ihren Varianten[3] (+ bedeutet die Liqueszenz):



[1] Gerbert, Scriptores I p. 213.

[2] Vgl. Teil I dieses Werkes S. 66 und 117.

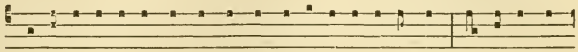
[3] Im Tonar des Petrus de Cruce, Canonikus von Amiens gegen Ende des 12. Jahrhunderts (bei Coussemaker, Scriptores I p. 282), sind die Psalmtöne mit Texten versehen wie: »Primus, secundus etc. in officiis (= Introitus) sic incipit, et sic mediatur et sic finitur.«



in prin-ci-pi-o et nunc et semper, et in saecu-la sae-cu-lorum. A-men.

passim fer-ven-te.

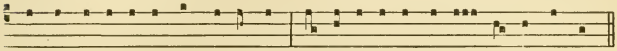
III.



Glori-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i Sancto: Sic-ut e-rat

ac

Temptatus Abraham ter-ti-a ae-ta-te: di-lectum Y-

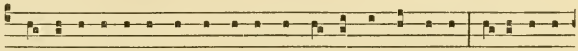


in princi-pi-o et nunc et semper, et in saecu-la sae-cu-lorum. A-men.

ech ac

sa-ac ma - - - - - - - - - - cta-re pa-ra-vit.

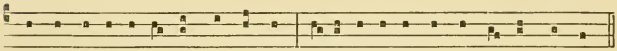
IV.



Glo-ri-a Patri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i San-cto: Sic-ut e-rat

ah

Quarta ae-ta-te Moy - - - ses le-gis ta-bu-las: ac-cepit in

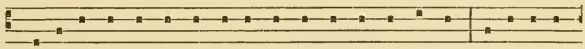


in princi-pi-o et nunc et semper, et in saecu-la sae-cu-lo-rum. Amen.

af

mon - - - - - - - - - - - - te Sy-na-i.

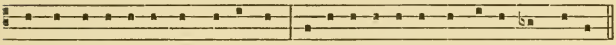
V.



Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i Sancto: Sicut e-rat

d

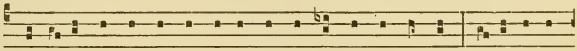
Ae-ta-te quinta praeva-lu - - - - it Da-vid: in funda et



in princi-pi-o et nunc et semper, et in saecu-la sae-cu-lo-rum. Amen.

la-pi-de contra Go-li-am.

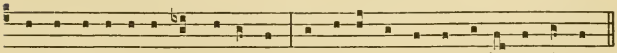
VI.



Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i Sancto: Sic-ut e-rat

b g f

Salvator noster Domi-nus Je-sus: ae- -

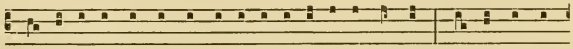


in princi-pi-o et nunc et semper, et in saecu-la sae-cu-lorum. Amen.

g

- - - - - - - - - ta-te na-tus est in sex-ta.

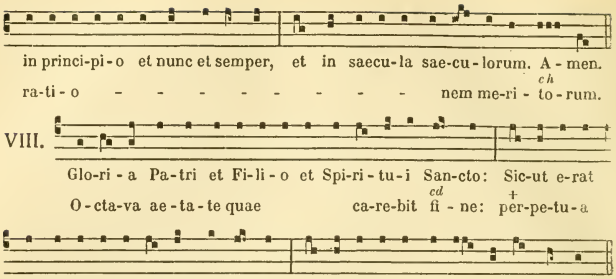
VII.



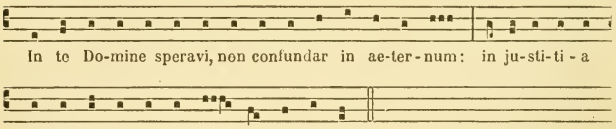
Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spiri-tu-i Sancto: Sic-ut e-rat

df

Ae-ta-te se-pti-ma re - sur-gen-ti: red-di-tu-ri



Der Zusammenhang dieser Psalmtöne mit denjenigen des Offiziums ist unverkennbar. Vor allem ist der **Rezitationston**, der Tenor, für die einzelnen Tonarten derselbe geblieben. Sogar der archaische Tenor *h* für die Formeln des III. Tones ist durch die ältesten Handschriften in Neumen sichergestellt, wie Cod. 381 St. Gallen[1], der für den III. Ton diese Weise anzeigt (p. 108, Introitus *Repleatur os*):



Daß der Neumenschreiber als Tenor den Ton *h* im Sinne hatte, geht aus der ihrem melodischen Verlaufe genau entsprechenden Neumierung der Mediante, sowie daraus hervor, daß er zur Darstellung der akzentischen Unterbrechung des Tenor in der zweiten Versälfte (hier auf der Silbe *li-*) immer das Zeichen des Franculus benutzte, das in der Regel ein steigendes Halbtonintervall andeutet[2]. Dagegen steht an der entsprechenden Stelle der Formel des VIII. Tones überall der gewöhnliche Podatus, woraus man für diese Formel auf die gewöhnliche akzentische Erhöhung vermittelst eines Ganztones schließen darf und auf den Tenor *c*. Damit vertritt diese

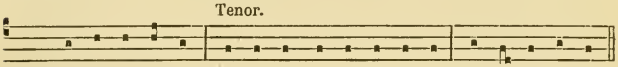
[1] Vgl. Teil II[2] S. 208 und 264.

[2] Unzweifelhaft ist der Rezitationston *h* auch im Cod. 546 von Montecasino, von dem die Paléographie musicale t. II. pl. 22 eine Abbildung bringt; vgl. daselbst den Anfang der vierten Zeile auf *Quid gloriaris*.

Handschrift in der Entwicklung der Tuba *h* zum *c* bereits ein Durchgangsstadium, nicht mehr ausschließlich den archaischen Standpunkt.

Die melodische Auszeichnung einer Akzentsilbe in der zweiten Vershälfte[1] ist übrigens bei einigermaßen längeren Texten die Regel gewesen; die genannte St. Galler Handschrift macht von ihr einen ungemein reichen Gebrauch.

Bei der Anpassung der acht Psalmtöne an die melodisch entwickelten Antiphonen der Messe hat ihr Rezitationston außer der Vertauschung des *h* gegen *c* nur in einem Falle eine Änderung erfahren, in der Formel des VI. Tones, die bereits in unseren ältesten Dokumenten aus der Struktur der Meßpsalmodie dadurch herausfällt, daß sie in der zweiten Vershälfte einen anderen Tenor hat als in der ersten. Die erste Hälfte rezitiert auf *a*, dem gewöhnlichen Tenor des VI. Tones, die zweite dagegen auf *f*. In den beiden obigen Paradigmata tritt allerdings der Tenor *f* wenig hervor, da der Text wenige Silben umfaßt. Man vergleiche aber die folgenden Beispiele aus der Leipziger Handschrift:



p. 11. et o-pe-ra ma-nu-um eius an-nun-ti-at fir-mamentum.
12. or-bis ter-rarum et u-ni-ver-si qui ha-bi-tant in e-o.
21. et psal-le-re no-mi-ni tu - - o, Al-tis-si-me.
192. lau-da-te et su-per ex-al-ta-te e-um in sae-cu-la.
212. et fu-gi-ant, qui o-de-runt e-um a fa-ci-e e-jus.

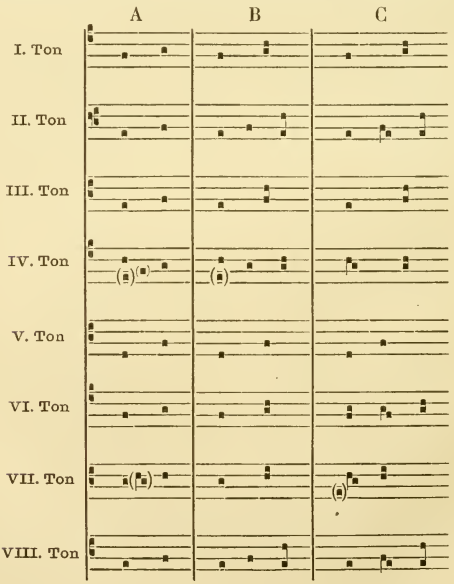
Wir müssen uns damit begnügen, diese Regelwidrigkeit festzustellen; ihre Erklärung ist in Dunkel gehüllt. Jedenfalls verbirgt sich hier ein ähnlicher Vorgang wie in dem Tonus peregrinus der Offiziumspsalmodie, der auch zwei Tenores kennt. Das Seltsame der beiden Fälle und ihre Ähnlichkeit wird dadurch erhöht, daß die Introitusformel des VI. Tones ausgesprochen Dur-, diejenige des Tonus peregrinus ebenso ausgesprochen Mollcharakter aufweist. Nimmt man für den Tonus peregrinus östlichen Ursprung an, so möchte man dasselbe für die Durformel tun. Zur Stütze dieser Vermutung könnte man darauf hinweisen, daß die Rezitation der Orientalen noch heute den Tenor gern umspielt, nicht so geradlinig behandelt wie die der Lateiner, und die Introitusformel des VI. Tones mehr wie alle anderen von der Tenorrezitation abweicht[2]. Man könnte auch an die Herübernahme einer nichtgregorianischen Formel denken, etwa aus der gallikanischen Liturgie. Dem steht aber die Tatsache gegenüber, daß die responsoriale Psalmodie des römi-

[1] Vgl. oben S. 113.

[2] Sie hat in der einen deutschen Handschrift zwei verschiedene Medianten.

schen Offiziums, wie wir bald sehen werden, fast ganz auf einem Tenorpaar aufgebaut ist. Oder man könnte an eine Einwirkung volkstümlicher Musik denken, die schon im Mittelalter das Dur bevorzugte. In diesem Falle ließe sich aber nur schwer begründen, daß diese Einwirkung gerade die Psalmodie betroffen hat, die ja ihrer Eigenart gemäß wenig solchen Beeinflussungen ausgesetzt war. Vielleicht gelingt es späterer Forschung, die seltsame Formel zu erklären. Es ist schade, daß weder die Commemoratio brevis, noch auch die Musica disciplina des Aurelianus Reomensis einen Anhaltspunkt in dieser Angelegenheit darbieten. Die ältesten melodischen Aufzeichnungen operieren bereits mit beiden Tenores. Ihre Entstehung führt also in eine unseren Quellen vorausliegende Zeit.

Die Initia der Meßpsalmodie verleugnen nicht ihre Abstammung von denjenigen der reicheren Offiziumstöne, ja es sind im Grunde dieselben, nur daß ihre Linien dem Stil der Meßantiphonie gemäß einigemal notenreicher gestaltet wurden. Die folgende Tabelle vermerkt unter A die Initia der einfachen Cursusformeln, unter B diejenigen der Cantica, unter C diejenigen der Meßpsalmodie:



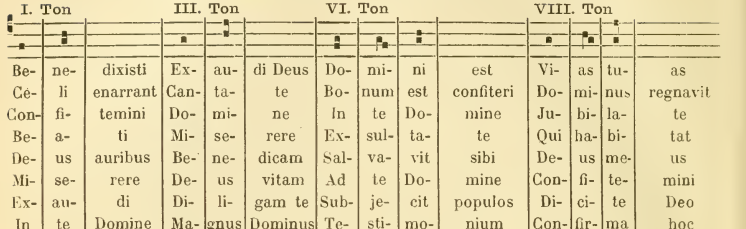
Die Initia des I., III., V. Tones sind unverändert geblieben. Im II. und VIII. Ton erhält die zweite Silbe durch Vorausnahme des folgenden Tones eine zweitonige Gruppe, geradeso wie die Initia der Gruppe B aus A gewonnen wurden. Häufig verzichtet indessen das Initium des II. Tones auf die Tongruppen und bleibt syllabisch, wie die entsprechende Cursusformel[1]. Wir werden auch eine syllabische Mediante desselben Tones kennenlernen. Im Initium des IV. Tones hat der Ton *a* über seine Mitbewerber *e* und *f* endgültig gesiegt; es beginnt regelmäßig mit *a g*. Das Initium des VII. Tones zieht ebenso wie dasjenige des IV. bereits die erste Silbe in die Gruppenbewegung hinein. Dasselbe tut das Initium des VI. Tones, das in anmutigen Windungen von der Tonika *f* zum Tenor *a* hinaufschreitet. Im allgemeinen durchlaufen die drei Initiaklassen eine Stufenleiter von der syllabischen Textbehandlung bis zur Gruppenmelodik.

In allen Gesangbüchern ohne jede Ausnahme bis zur Zeit des Verfalls sind die das Initium bildenden Gruppen so mit dem Text verbunden, daß die erste Gruppe der ersten Silbe, die zweite der zweiten, die dritte der dritten zuerteilt ist. Man kann es daher als stehende Regel der klassischen Choralform bezeichnen, daß die das Initium bildenden Gruppen unzertrennlich und die Initia unveränderlich sind. Die Verbindung der Noten herrscht über diejenige der Silben, ohne auf ihre Länge und Kürze Rücksicht zu nehmen. Es lassen sich aus jeder Handschrift des Meßgesanges bis über das 14. Jahrhundert hinaus die Initia der Introitus derselben Tonart zu Tabellen zusammenstellen; die Unveränderlichkeit der Initia ist ausnahmslose Regel. Hier mögen die Initia des I., III., VI. und VIII. Tones nach der Leipziger Handschrift folgen[2]:

[1] So bereits Cod. 381 von St. Gallen; vgl. Teil II S. 264 ℣. *Ad te domine* und ℣. *Dominus adjutor*.

[2] Ich habe mir im Laufe vieler Jahre derartige Tabellen aus einer großen Zahl von Meßgesangbüchern aller Jahrhunderte und aus allen Gegenden zusammengestellt, bis ich die Nutzlosigkeit weiterer Arbeit einsah. Wer die Psalmformeln einer einzigen Handschrift aus guter Zeit sich zusammengeschrieben hat, ist für die Textbehandlung im Besitze der gesamten traditionellen Praxis der Meßpsalmodie.

Aus dem Graduale der St. Thomaskirche in Leipzig.



Be-	ne-	dixisti	Ex-	au-	di Deus	Do-	mi-	ni	est	Vi-	as	tu-	as
Cé-	li	enarrant	Can-	ta-	te	Bo-	num	est	confiteri	Do-	mi-	nus	regnavit
Con-	fi-	temini	Do-	mi-	ne	In	te		Do-	mine	Ju-	bi-	la-	te
Be-	a-	ti	Mi-	se-	rere	Ex-	sul-	ta-	te	Qui	ha-	bi-	tat
De-	us	auribus	Be-	ne-	dicam	Sal-	va-	vit	sibi	De-	us	me-	us
Mi-	se-	rere	De-	us	vitam	Ad		te	Do-	mine	Con-	fi-	te-	te	mini
Ex-	au-	di	Di-	li-	gam te	Sub-	je-	cit	populos	Di-	ci-	te	Deo
In	te	Domine	Ma-	gnus	Dominus	Te-	sti-	mo-	nium	Con-	fir-	ma	hoc
Do-	mi-	nus	Ju-	bi-	late	Be-	ne-	di-	xisti	Be-	ne-	di-	camus
Di-	li-	gam	Ex-	sur-	ge	No-	li		ae-	mulari	In-	cli-	na	Domine
Ma-	gnus	Dominus	In	te	Domine	Be-	ne-	di-	cite	E-	ru-	cta-	vit
No-	li	aemulari	De	pro-	fundis	Ex-	sur-	gat	Deus	Ex-	au-	di	Deus
Ex-	sul-	tate	Be-	ne-	dixisti	Be-	a-	ti	immaculati	Ma-	gna	est	gloria
Bo-	num	est	Be-	a-	tus vir	Do-	mi-	ne,	quid	Be-	a-	ti	immaculati
Do-	mi-	ne	Quid	glo-	riaris	La-	pi-	dem	quem	In	te	Do-	mine
Sit	no-	men	Be-	ne-	dic	Do-	mi-	nus	illuminatio	Ju-	di-	ca	me

Die Begründung dieses Verfahrens fällt nicht schwer. Da die Chorpsalmodie zuerst und bis in die neuere Zeit hinein nur auswendig ausgeführt wurde, war eine für alle Fälle zutreffende Regel über die Anpassung der Initialformel an den wechselnden Text, so scheint es, eine Notwendigkeit. Zumal am Anfang des Verses, wo es darauf ankommt, daß alle ohne langes Suchen und ohne aufeinander achten zu müssen, sich rasch zusammenfinden, wäre anders eine Unordnung kaum zu vermeiden gewesen. Die Textanpassung ist daher eine gleichmäßige und eine Unklarheit irgendwelcher Art ausgeschlossen. Man möchte daraus den Schluß ziehen, daß die Unveränderlichkeit der reicheren Initia zum Urbestande der gregorianischen Psalmodie gehört.

Dem wird man zunächst die Lehre der Commemoratio entgegenhalten, welche die Psalmformeln »pro accentuum aut euphoniae ratione« zu modifizieren anweist[1]. Indessen beziehen sich die sämtlichen Beispiele der Commemoratio nur auf die Cursusformeln, deren Initia und Medianten syllabisch sind. Für syllabische Formeln haben wir aber bereits eine gewisse Wandlungsfähigkeit festgestellt, werden sie auch bei den Medianten der Meßpsalmodie antreffen. Jedenfalls kann aus den Paradigmata der Commemoratio nichts für die Behandlung der reicheren Initia geschlossen werden. Wichtig da-

[1] Vgl. oben S. 91 ff.

gegen ist eine Stelle des Aurelianus Reomensis. Er verlangt[1] in der Introituspsalmodie des I. Tones auf der zweiten Silbe des Verses eine andere melodische Figur wenn sie lang ist, als wenn sie kurz ist: »Igitur in reciprocatione introituum, si versus ejusdem sexdecim in se continuerit syllabas, ut est: *Gloria patri et filio et spiritui sancto*, mediocriter prima initiabitur syllaba, i. e. *Glo-*, secunda acuto enuntiabitur accentu, videlicet *-ri-*, ea tamen ratione, si dactylus fuerit, vel quaelibet correpta syllaba; sin autem producta fuerit, tunc circumflexione gaudebit[2].« Man kann hier dem Schluß nicht ausweichen, daß Aurelian die Veränderlichkeit des Initium im Auge hat. Die Unterscheidung von langen und kurzen Silben in den reichen psalmodischen Formeln wurde von Aurelian, wie wir sehen werden, sogar für die responsoriale Psalmodie gelehrt. Man muß daher auch in der Meßpsalmodie ein archaisches, unserer gesamten praktischen Überlieferung zeitlich vorausliegendes Stadium annehmen, das in der Anpassung der Psalmformel freier verfuhr und dem Text gewisse Konzessionen machte, welche die spätere durch die Gesangbücher seit dem 10. Jahrhundert bezeugte Tradition ablehnte. Auch da hat schließlich die Melodie den Sieg über den Text davongetragen.

In einem gewissen Sinne, nur mit absoluter Willkür und Planlosigkeit ist die archaische Anpassung des Initium der Meßpsalmodie an die Akzentverhältnisse der ersten Worte durch die Reformatoren seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts wieder aufgegriffen worden. Auch für sie war die Rücksicht »auf die Akzente und den Wohlklang« maßgebend; da ihnen aber die tiefere Kenntnis des Organismus der Psalmodie abging, so feiert in ihren Korrekturen die »ratio accentuum et euphoniae« wahre Orgien. Selbst bei gleichen Akzentverhältnissen haben die Verfasser der neueren Choralbücher die Form des traditionellen Initium immer wieder neugestaltet; ja die Fälle fehlen nicht, wo bei gleichem Text das Initium mehrmals verschieden ist. Um an dem hervorragendsten Vertreter dieser Reformtendenz, dem medizäischen Graduale, 1614 und 1615 in Rom gedruckt, zu exemplifizieren, möge hier eine

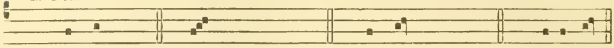
[1] Gerbert, Scriptores I p. 35b.

[2] In der Terminologie Aurelians, von welcher die spätere (und heutige) abweicht, bedeutet das Neumenzeichen des accentus acutus dasselbe, was jüngere Quellen Pes oder Podatus nennen, der circumflexus den späteren Torculus (vgl. Teil II S. 104 und 108). Aurelian fordert also für die zweite Figur des Initium, wenn sie auf eine lange Silbe trifft, einen Zusatzton, offenbar die Tonverbindung *g a g*. Es ist mir kein einziges praktisches Denkmal zu Gesicht gekommen, das eine derartige Regel durchführt.

Zusammenstellung der Initia der Introituspsalmodie aus dem Neudruck dieses Buches folgen; ich zitiere nach der stereotypischen Ausgabe Regensburg[1] 1882.

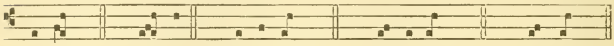
Initia des Graduale Regensburg 1882.

I. Ton



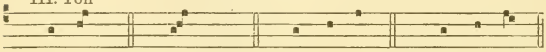
p. 5 Be-nedixisti. 30 Exsultate 24 Be - a-ti 347 Exsultate
(20) Ex-sul-tate. 234 Magnus Dominus. (146) Magnus Dominus.
83 Benedixisti

II. Ton



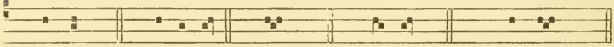
9 Qui re-gis. 18 Qua-re 298 Be-ne-dicam. 339 Be-ne-dicam 286 Me-mento
(89) E-ru-ctavit. (49) E-ru-ctavit

III. Ton



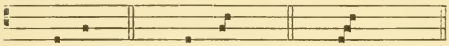
54 Ex - au - di. 70 Do - mine. 87 Mi - se - rere 322 Ex-sul - tate

IV. Ton



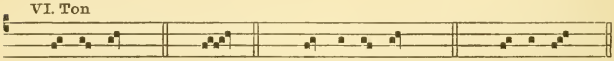
8 Be - ati 38 Ju-bi-late 98 Quoniam 180 At-tendite (156) Cum his, qui
92 At - tendite

V. Ton

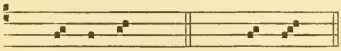


43 Di - ligam 64 Pri - usquam 387 Bonum est.
234 Ex-surgat (161) Ob - liviscere

VI. Ton

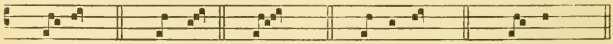


48 In te Domino 16 Domini 229 Quo-ni-am Dominus 245 Te-sti-monium
279 Ex-sur-ge



350 Mi - se - ricordia. (104) Qui regis.

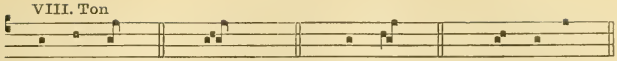
VII. Ton

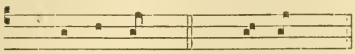


3 Qui regis 22 Can-ta-te 44 Do-minus 80 A-ver-tantur. 174 Con-fitemini.
57 Ex-altabo

[1] Die Paléographie musicale hat in der Abhandlung »Le cursus planus et la psalmodie des Introits« (t. IV p. 147 ff.) die Psalmformel des I. Tones nach der medizäischen Lesart ausführlich kritisch gewürdigt.

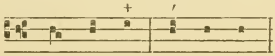
VIII. Ton



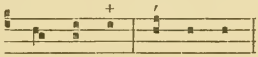


Ich überlasse dem Leser die Beurteilung dieser Initia, ihres Verhältnisses zu den Texten, sowie die Beantwortung der Frage, ob es praktisch wünschbar war, die längst überholte, vielleicht auch niemals allgemeine oder auch nur von einigen Lehrern vertretene archaische Behandlung der Initia in solch inkonsequenter Weise wieder einzuführen. Die Pianische Reform schließt sich nach ihrer ganzen Tendenz auch hier an die Tradition und ihre klassischen Formen an.

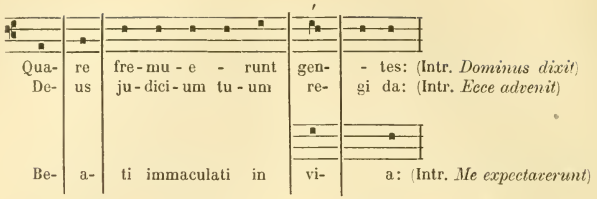
Die Medianten der Meßpsalmodie sind im allgemeinen diejenigen der Cantica, haben jedoch vor diesen einige Besonderheiten voraus. Die subsemitonalen des II. und VIII. Tones:



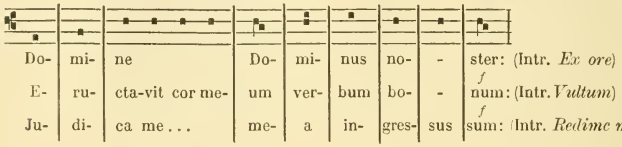
denen sich diejenige des IV. Tones anschließt:



bilden nur die ausgeschmückten Fassungen der einfachen Cursusmedianten. Die letzte Akzentsilbe erhält die ihr zukommende Obersekunde des Tenor, dazu diesen selbst, also eine zweitonige Figur; sie wird aber nicht allein durch die antizipierende Note +, sondern durch eine drei Silben umspielende Figur vorbereitet, welche die Rezitation in einer anmutigen Linie verbirgt. Der Zusammenhang mit den einfachen Cursusmedianten ist besonders bei der Formel des II. Tones lebendig geblieben, die das ganze Mittelalter hindurch eine Nebenform kennt, die wie das syllabische Initium so auch die syllabische Cursusmediante weiterführt. Die Handschriften mit Neumen, wie Cod. Einsiedeln 121 und Cod. St. Gallen 381, verzeichnen sie häufig. Hier einige Beispiele dafür aus der Münchener Handschrift 10086, dem Fragment eines Graduale aus dem 12. Jahrhundert:



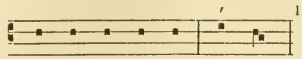
Dieselbe Handschrift hat einige Male die längere Mediante:



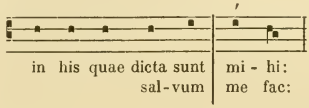
Überhaupt figurieren beide Medianten in der Regel nebeneinander, so in Cod. 807 Graz, einem Graduale des 12. Jahrhunderts, während die Leipziger Handschrift aus dem 13. Jahrhundert nur mehr die reichere hat. Bis zum Ende des Mittelalters begegnet uns die kürzere in deutschen wie in französischen Büchern. Die Karlsruher Handschrift Pm 16 aus dem 15. Jahrhundert, wie das Graduale, das Thielmann Kerver 1515 in Le Mans druckte, führen beide Medianten, und zwar die kürzere bemerkenswert häufig (Intr. *Laetetur cor*, *Sitientes*, *Venite adoremus*, *Dominus dixit*, *Ex ore infantium*, *Clamaverunt justi*, *Multae tribulationes*, *Sacerdotes ejus*, *Dominus illuminatio*, *Dominus fortitudo mea*). Noch das 1863 in Trier gedruckte, von Michael Hermesdorff redigierte Graduale juxta usum ecclesiae cathedralis Trevirensis dispositum hat die kurze für die Introitus *Dominus dixit*, *Ex ore*, *Ecce advenit*, *Venite adoremus*, *Vultum tuum*, *Clamaverunt justi*, *Multae tribulationes*. Dabei ist sie nicht etwa den gewöhnlichen Sonntagen und Festen zuerteilt, die reichere den großen Festen; die erste der Weihnachtsmessen und diejenige zu Epiphanie haben die einfache, während der Fastenintroitus *Fac mecum* u. a. die längere haben. Mit dem Trierer Graduale ist sie aus der Choralpraxis verschwunden, da das vatikanische Graduale hierin der alten Überlieferung die Einförmigkeit vorgezogen hat.

Die Formel des V. Tones hat wie im Initium so auch in ihrer Mediante an der Entwicklung zur Gruppenbildung nicht teilgenommen; sie ist syllabisch geblieben und scheint so in den Bau der Meß-

psalmodie weniger hineinzupassen. Dagegen treffen wir die zweitonige Schlußgruppe der Mediante, wie sie die Handschriften in Neumen aufweisen, noch in dem genannten Graduale von Le Mans an (1515):

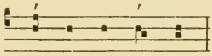


Einigemal ist darin die Akzentnote nach alter Weise vorausgenommen:

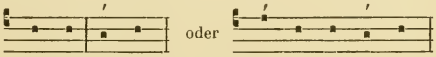


ein Verfahren, das die Karlsruher Handschrift Pm 16 ausnahmslos durchführt.

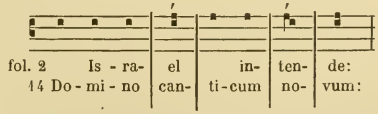
Von den subtonalen, zweiakzentischen Medianten ist diejenige des I. Tones



offensichtlich die Ausschmückung der Cursusmediante:



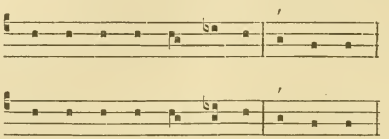
Die Kadenz vermittelst der steigenden Sekunde wurde in zweitonige Gruppen gefaßt und gewann durch Auszeichnung der vorletzten Akzentsilbe an Ausdehnung wie an melodischer Bestimmtheit. Die ihr verwandte Mediante des VII. Tones hat nur in einigen wenigen Quellen den Ton *e* als melodischen Höhepunkt bewahrt, so im Graduale der Handschrift Graz 807:



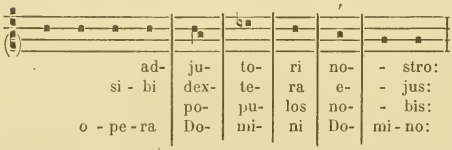
Die Mediante des VI. Tones verläuft syllabisch, was nach dem reicheren Initium auffällt. Sie ist nichts als die Cursusmediante

[1] Dieses Gesangbuch schließt auch die Medianten des II. und VIII. Tones häufig mit der (archaischen) Flexa *f e* bzw. *c h* ab. Vgl. oben S. 124 die gleichlautenden Canticamedianten.

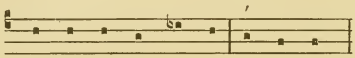
des I. Tones der Commemoratio und der deutschen Handschriften (vgl. S. 90 und 100). Die Verwandtschaft beider Psalmtöne erstreckt sich also auch auf die Meßpsalmodie. Man scheint indessen das Seltsame dieser Mediante gefühlt zu haben. Einige Quellen notieren eine reichere Fassung, die den anderen Medianten analog gebaut ist:



Sie wird bereits durch einige Neumenhandschriften vertreten[1], hat sich auch bis ins 16. Jahrhundert erhalten. So schreibt das Graduale von Le Mans 1515:



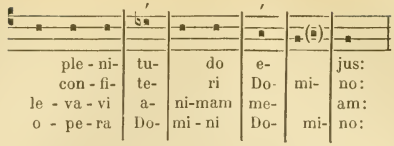
Es ist das jedoch eine unglückliche Bildung. Die Vorbereitung des Akzentes durch drei Silben trifft ursprünglich nur bei den subsemitonalen Medianten zu, die dann die Formel in der Höhe vollenden, nicht aber in die Tiefe gehen. Hier haben wir dagegen eine einakzentige Mediante, deren Gipfelpunkt nicht Träger des Akzentes ist, was hier ebenso unnatürlich wirkt, wie in der ähnlichen Mediante des Tonus peregrinus, wenn dieselbe einakzentisch behandelt wird. Die reichere Mediante des VI. Tones hat eine einfache Fassung zur Voraussetzung, die an demselben Gebrechen leidet:



Sie findet sich seltsamerweise bereits in ganz alten Quellen, wie Cod. 381 St. Gallen. Ihr gegenüber bedeutet die seit dem 12. Jahrhundert vorherrschende Auffassung der Mediante als einer zweiakzentischen eine wirkliche Verbesserung:

---

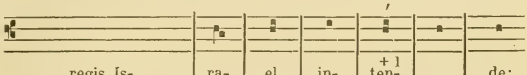
[1] Vgl. die Revue du chant grégorien, Grenoble XIV p. 90 und die Rassegna gregoriana V p. 203 ff.



So übereinstimmend die Handschriften von Graz, Leipzig und Karlsruhe, also solche deutscher Herkunft, während, wie das Beispiel des Graduale von Le Mans zeigt, die unnatürliche Akzentuierung in Frankreich noch lange in Übung war.

Wie die anderen Medianten den wechselnden Verhältnissen des Textes angepaßt wurden, wird aus den folgenden Tabellen ersichtlich:

Die Mediante des II. Tones im Leipziger Graduale.

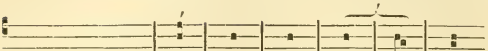


regis Is-	ra-	el	in-	+[1] ten-		de:
fre-	mu-	e-	runt	+ gen-		tes:
Domine	Do-	mi-	nus	no-		ster:
cor me-	um	ver-	bum	bo-		num:
iudici-	um	tu-	um	re-	gi	da:
innocentia	me-	a	in-	gres-	sus	sum:
aurem tu-	am	et	ex-	+ au-	di	me:
et invoca-	te	no-	men	+ e-		ius:
populo me-	us	le-	gem	me-		am:
auribus	no-	stris	au-	di-	vi-	mus:
Deo ad-	ju-	to-	ri	no-		stro:
consistunt ad-	ver-	sum	me	ca-		stra:
Deus meus ne	si-	le-	as	a		me:
faciem eius in	con-	fes-	si-	o-		ne:
tabernacula tua Do-	mi-	ne	vir-	tu-		tum:
immacu-	la-	ti	in	vi-		a:
Dominum	in	o-	mni	tem-	po-	re:
memento	Do-	mi-	ne	Da-		vid:
probasti me	et	co-	gno-	vi-	sti	me:
omnes	tu-	um	iu-	va-		men:

Die subsemitonale Mediante ebenso wie die des IV. Tones wird so behandelt, daß die letzte Akzentsilbe den Akzentpodatus erhält, die drei vorhergehenden Silben werden unbeschadet ihrer prosodischen oder akzentischen Verfassung mit den drei dem Podatus vorausgehenden Tonzeichen versehen.

[1] Das + über einer Silbe bedeutet, daß die Handschrift das liqueszierende Ersatzzeichen hat, also statt des Pes den Epiphonus.

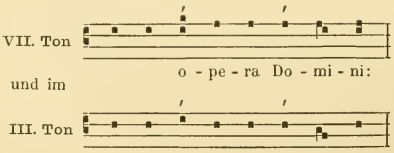
Die Mediante des I. Tones im Leipziger Graduale.



Domine	ter-		ram		tu-	am:	
enarrant	glo-	ri-	am		De-	i:	
Domino	quo-	ni-	am		bo-	nus:	
immacu-	la-	ti	in		vi-	a:	
auribus	no-	stris	au-	di-	vi-	mus:	
nise-	re-		re		me-	i:	
Deus iu-	sti-	ti-	am		me-	am:	
non confundar	in		ae-		ter-	num:	
illumi-	na-	ti-	o		me-	a:	
Domine	vir-		tus		me-	a:	
animam	ser-		vi		tu-	i:	
in his quae	di-	cta	sunt		mi-	hi:	
miseri-	cor-	di-	as	Do-	mi-	ni:	
et lau-	da-	bi-	lis		ni-	mis:	
cor meum	ver-		bum		bo-	num:	
exultate	ju-	sti	in	Do-	mi-	no:	
aemulari in	ma-		li-	gnan-	ti-	bus:	
confi-	te-		ri	Do-	mi-	no:	
probasti me et	co-		gno-	vi-	sti	me:	
Domini	be-		ne-		di-	ctum:	

	Do-	mino	in .	ci-	tha-	ra	Cod. Einsiedeln 121 p. 423 p. 425
	fi-	lii	au-	di-	te	me	
parabo-	lis		os		me-	um	p. 422
Domi-	no		in	ci-	tha-	ra	Cod. St. Gallen 381 p. 400 p. 97
vo-	bis-				cum	sum	

Die subtonalen Medianten, denen diejenige des III. Tones hinzuzuzählen ist, berücksichtigen die beiden letzten Wortakzente. Dabei erhält der letzte Akzent die Clivis und die ihm folgende Silbe den Schlußpodatus. Schließt aber die Vershälfte mit einem daktylusartigen Gebilde, wie *Domine, audivimus*, so erhält die letzte Akzentsilbe den Tubaton und die Clivis wird auf die folgende unbetonte Silbe gelegt. Daher heißt es auch im



Bemerkenswert ist das Verhalten der Mediantenformel in bezug auf den vorletzten Akzent[1]. Als Normalfall lassen sich Verbindungen bezeichnen wie *térram túam*: der Akzentpodatus *a c* trifft auf die vorletzte Akzentsilbe *ter-*. Ähnlich bei *glóriam Dei*, *immaculáti in via* usw. Auch ein einsilbiges Wort, wie bei *in aetérnum*, oder die erste Silbe eines längeren Wortes, wie bei *málignántibus*, kann der akzentischen Hebung teilhaftig werden. Einigemal indessen waren die Schreiber im Zweifel, wie sie die Mediantenformel dem Texte anpassen sollten. Die älteste, durch die Commemoratio brevis für syllabische Medianten bezeugte Textunterlage würde hier die Auszeichnung der vorletzten Akzentsilbe verlangen:

ác	*a a a a*	*ag ga*
Do-	*mino in cy-*	*thara:*
fi-	*li-i au-di-*	*te me:*

So schreibt in der Tat die Einsiedler Handschrift aus dem 10. Jahrhundert. In derselben Quelle aber begegnet man der melodischen Akzentuierung

ác a ag ga
parabolis os meum:

Hier ist demnach der akzentische Podatus auf die letzte (unbetonte) Silbe von *parabolis* gelegt, offenbar um die beiden melodischen Akzentfiguren nicht zu weit zu trennen. So lesen wir auch in der St. Gallischen Handschrift 381 aus dem 11. Jahrhundert:

ác a a ag ga
Domino in cythara:

Das Unnatürliche einer solchen Betonung wurde indessen auch später empfunden, und mancherorts zog man vor zu singen:

Dóminum de cóelis: (vgl. oben S. 124)
tértia ae-tá-te: (vgl. oben S. 141)

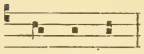
Im Falle einer nicht ausreichenden Silbenzahl wurde die Formel kontrahiert, wie es Cod. 381 bei

ác ag ga
vobiscum sum:

tut.

Die Verbindung von Clivis und Podatus am Ende der Mediante ist nicht gelöst worden. Man wird daher in den Handschriften der guten Zeit niemals eine Lesart antreffen wie

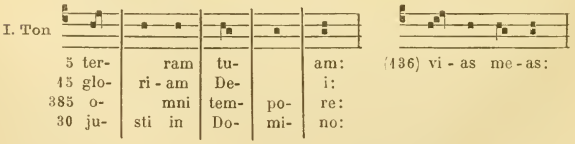
[1] Vgl. darüber auch die Revue du chant grégorien, Grenoble XIV p. 128 u. 155.



Der Grund dieser auffälligen Textbehandlung ist ein rhythmischer. Es muß den alten Kantoren darauf angekommen sein, den in der Folge von Clivis und Podatus verborgenen Rhythmus unangetastet zu lassen, und andererseits würde eine eingeschobene Note oder die Auflösung der beiden Gruppen in Einzelnoten den ursprünglichen Rhythmus verändert oder aufgehoben haben. Die wichtige Angelegenheit wird uns noch im Zusammenhange beschäftigen. Über die Mediante des VI. Tones ist bereits S. 151 ff. das Nötige gesagt worden; die syllabische des V. Tones bedarf keiner Erklärung.

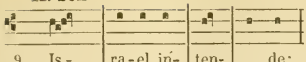
Mit dem 14. Jahrhundert begann sich die klassische Mediantenbehandlung zu lockern. Da sie in der ursprünglichen Neumenrhythmik begründet lag, hatte sie mit dem Verlust dieser auch ihre Daseinsberechtigung verloren. Ihre festgefügten Formen lösten sich auf und gingen intimere Beziehungen zu den Akzenten des Textes ein, als die Väter der Psalmodie vorgesehen hatten. Es braucht hier nicht untersucht zu werden, ob bei den so gründlich veränderten Verhältnissen Umsicht und Folgerichtigkeit eine befriedigende Lösung der vorhandenen Schwierigkeiten zustande gebracht hätten. Tatsache ist, daß die Reformer seit dem Ende des 16. Jahrhunderts die mittelalterliche Praxis gründlich beseitigt, aber nichts Gleichwertiges an die Stelle gesetzt haben. Wie immer, hat auch hier das medizäische Graduale 1614—1615 sich am weitesten von der Tradition entfernt. Die folgenden Varianten, die namentlich für den II., III. und IV. Ton erstaunlich zahlreich sind, belegen die Zerfahrenheit und Hilflosigkeit ihrer Verfasser (die Seitenangaben beziehen sich wieder auf die stereotypische Ausgabe, Regensburg 1882).

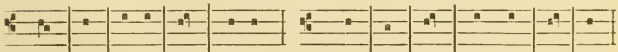
Medianten des Graduale Regensburg 1882.

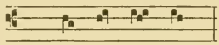


Die Variante S. (136) ist eine offenkundige Inkonsequenz.

II. Ton

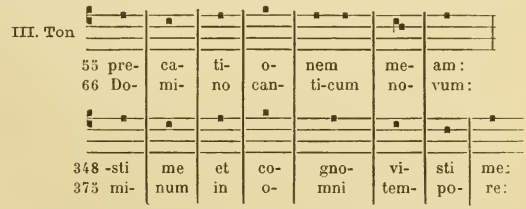


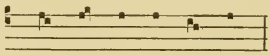


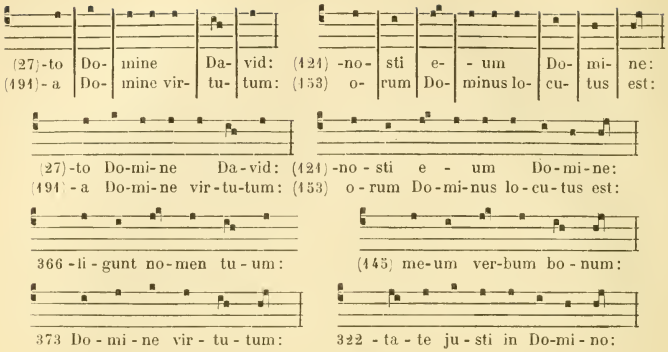


Man wird vergeblich nach einer Norm suchen, welche diese sieben Varianten hervorgebracht hat. Alle Texte hätten sich unter die erste unterbringen lassen, wenn einmal die originale Lesart verlassen werden mußte.

III. Ton

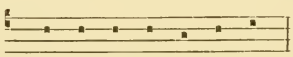






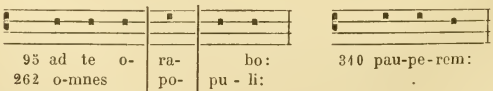
Hier sind aus der klassischen Mediante durch immer wechselnde Gruppierung ihrer Bestandteile zehn verschiedene Lesarten gebildet. Sie hat den Redaktoren immer vorgelegen; da ihnen aber die Suprematie der melodischen Folge über den Text nicht zusagte, änderten sie so, daß melodischer Höhepunkt und Tonfigur mit dem Wortakzent zusammenfielen. Die sich dabei leicht einstellenden Inkonsequenzen bemerkten sie nicht und haben damit die Ausübung nicht erleichtert, sondern erschwert. Ganz unverständlich ist die verschiedene Behandlung desselben Textes S. 373 und (194).

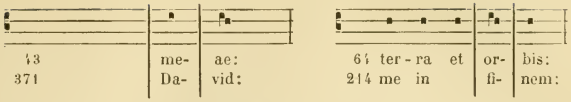
Die Mediante des IV. Tones hat unter sieben Varianten auch eine Mediatio correpta:



Ihr stehen gegenüber Stellen wie:

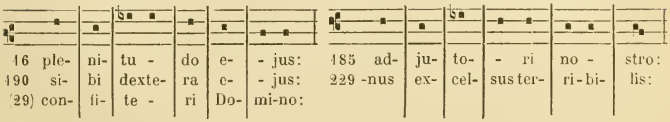
Die Mediante des V. Tones ersetzt die syllabische Fassung durch vier Varianten:



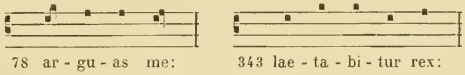


Man beachte die gekürzte Mediante S. 232 und die gewöhnliche S. 371.

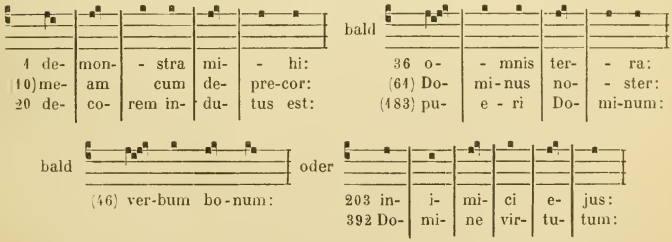
Nur zwei Varianten hat die Mediante des VI. Tones:



Von den vier Varianten des VII. Tones führe ich die zwei Fälle der Mediatio correpta an:



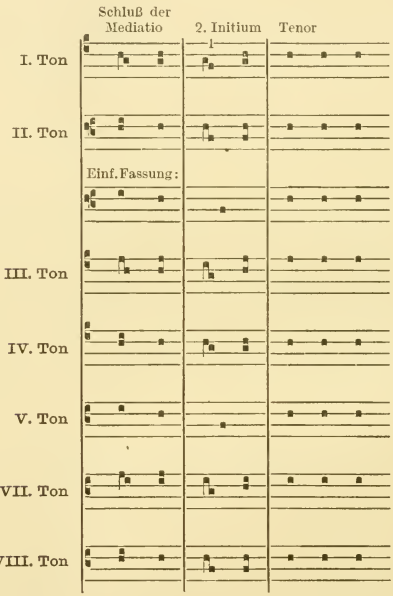
Die Formel des VIII. Tones lautet bald:



Die Varianten der Medizäa machen keinen Unterschied zwischen subtonalen und subsemitonalen Formen. Ihre Urheber dehnten überhaupt ihre Beschäftigung mit dem Choral nicht bis zu einer Erforschung seiner Formen aus. Die ein- und die zweiakzentischen Medianten der Überlieferung sind gleich behandelt, so nämlich, daß die melodischen Spitzen auf die letzten Akzentsilben fallen, oder man kann auch sagen so, daß der zweiakzentische Typus überall zum Vorschein kommt, wobei freilich der Mangel jeder Regel Inkonsequenzen aller Art im Gefolge hatte.

Die Introituspsalmodie kennt auch ein **Initium der zweiten Vershälfte.** Sie geht dadurch über die Cursus- und Canticafor-

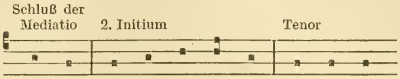
meln hinaus, welche zwar in der archaischen Psalmodie der Commemoratio die zweite Vershälfte mit einem Initium einleiten, aber in ihrer späteren und heutigen Fassung nach der Mediante direkt die Tuba ergreifen. Erscheint hier und da später ein solches Initium, so liegt da jedenfalls eine Nachlässigkeit des Schreibers oder eine weniger konsequente Praxis vor, wie oben S. 101. Nur bei der Meßpsalmodie ist das zweite Initium Regel geblieben und zwar haben die Initia diese Fassung:



Mit Ausnahme der einfachen Fassung des II. und des V. Tones reihen die Initia eine Clivis und einen Podatus aneinander, steigen von der durch die Mediatio erreichten Höhe herunter und wieder zum Tenor zurück. Das Initium des V. Tones besteht nur aus einer kaum ins Ohr fallenden Vorbereitung des Tenor. Umfangreich da-

[1] Manche Handschriften bilden dies Initium wie dasjenige der ersten Vershälfte mit *f g a*.

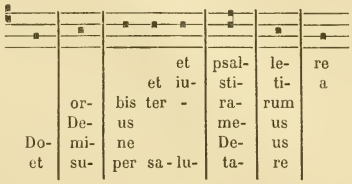
gegen ist dasjenige des VI. Tones. Es erhebt sich zu einer Akzentfigur $a-c$ und fällt von da zum Tenor der zweiten Vershälfte zurück:



Es bildet einen nach unten geöffneten Bogen, während alle anderen reichen Initia umgekehrt sich zuerst senken und dann heben. Nach dem Bedarf des Textes kann es in kürzerer oder in der vollständigen Form erscheinen:

Aus der Leipziger Handschrift.

(13. Jahrhundert.)

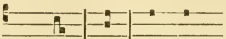


In diesem Gebilde hat der Ton a das Aussehen eines neuen Tenor, wenn er auch nur für ein paar Silben gilt. Fast sieht es aus, daß der Ton a, der Tenorton der ersten Vershälfte, für seine Außerkraftsetzung in der zweiten Vershälfte, die, wie hervorgehoben, auf f rezitiert, entschädigt werden sollte. Überall tritt diese Formel aus dem Rahmen der anderen heraus: sie hat zwei Tenores, darunter die leibhaftige Tonika ihrer Tonart — ein einzig dastehender Fall —, ein ungewöhnlich reiches Initium der ersten Vershälfte und dazu noch ein Initium für die zweite Vershälfte, das in der ganzen Psalmodie kein Seitenstück besitzt. Diese Psalmformel erscheint wie ein Fremdkörper im sonst wohlgefügten Bau.

Da die Tonzeichen des Initium den Anschluß der zweiten Vershälfte an die erste anmutig zu gestalten, aber keinerlei akzentische Funktion zu erfüllen haben, so vollzieht sich ihre Verbindung mit dem Text in den anderen Psalmtönen so, daß sie der Reihe nach mit seinen beiden ersten Silben zusammentreffen. Wie die folgenden Initia des III. Tones

aus der Handschrift ag der Trierer Dombibliothek

(14. Jahrhundert.)

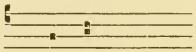


fol. 29	et	ne	despexeris
	+		
35	can-	ta-	te
47	to-	ta	die
64	po-	su-	isti
66	Do-	mi-	nus

ebenso sind in den Gesangbüchern des Mittelalters die anderen Initia eingerichtet. Auch hier aber haben die Choralreformatoren seit Ausgang des 16. Jahrhunderts ihre Kritik geübt und die Gleichmäßigkeit der Tradition durch zahlreiche, meist willkürliche Varianten zerstört. Man vergleiche die

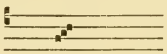
zweiten Initia der Meßpsalmodie des Graduale Regensburg 1882.

Der **I. Ton** hat meist die Fassung:



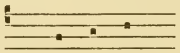
p. 5	a	ver-tisti
15	et	o-pera
317	re-ctos	decet
385	sem-per	laus etc.

Mehrmals aber legt er die ganze Tonreihe auf die erste Silbe, wenn sie akzentuiert ist:



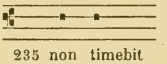
46	pa-tres	
52	quo-niam	
30	re-ctos	decet

Einigemal löst er sie in ihre Einzelnoten auf:



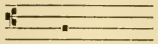
90	et	in	justitia
(20)	re-ctos	decet	

Der Text *rectos decet* hat den Vorzug, alle drei Fassungen zu besitzen. Der **II. Ton** verzichtet entweder auf das Initium:

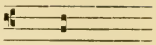


235	non	timebit
230	his	qui

oder hat das einfache Initium:



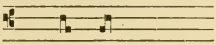
oder ein reicheres:



9 qui deducis
18 et populi
(95) quo-niam
(166) i-psa est

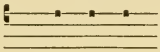
93 quo-niam
298 semper laus

oder einmal auch das traditionelle:



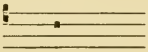
326 in generationem

Ähnlich verhält sich das Initium des **III. Tones.** Bald fehlt es ganz:



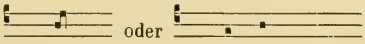
89 to - ta die
(70) ut fu-giant

bald besteht es aus einem Ton:



210 in justitia
208 et fugiant

bald aus zweien:

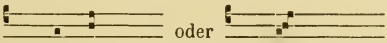


oder

322 rectos

178 qui - a mirabilia
192 psalmum dicite

bald aus dreien:



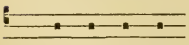
oder

55 in - tende
66 in mandatis

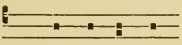
101 semper laus
114 Dominus

Vgl. hier S. 208 und (70)!

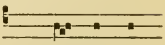
Sieben Varianten besitzt das Initium des **IV. Tones:**



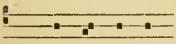
62 qui ha - bi - tas
186 re - ctos de - cet



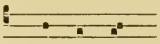
207 in - cli - na - te



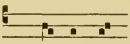
124 Do - mi - nus



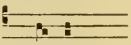
8 qui am-bu-lant
180 in - cli - na - te



38 psalmum di-cite
92 in - cli - nate



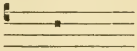
108 i - psa me.



68 De-us
252 qui ambulant

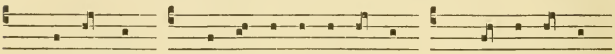
Hier sind die Texte *qui ambulant* und *inclinate* jedesmal anders behandelt.

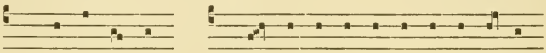
Der **V. Ton** hat meist kein Initium, oder aber

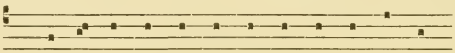


117 in justitia
235 et fugiant

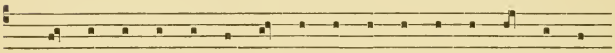
Um so reicher ist der **VI. Ton**, der es bis zu sieben Initia bringt, die bis auf eines an das klassische anklingen:



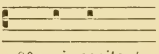




Das letzte führt sogar einen neuen Rezitationston ein:



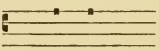
Der **VII. Ton** verzichtet auf das Initium:



80 qui cogitant
343 et super

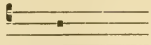
oder ordnet die vier klassischen Noten zu verschiedenen Kombinationen:

Der **VIII. Ton** hat in den meisten Fällen kein Initium:



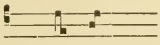
1 et semitas
31 in - dutus
129 qua-re me

zweimal aber das einfache:



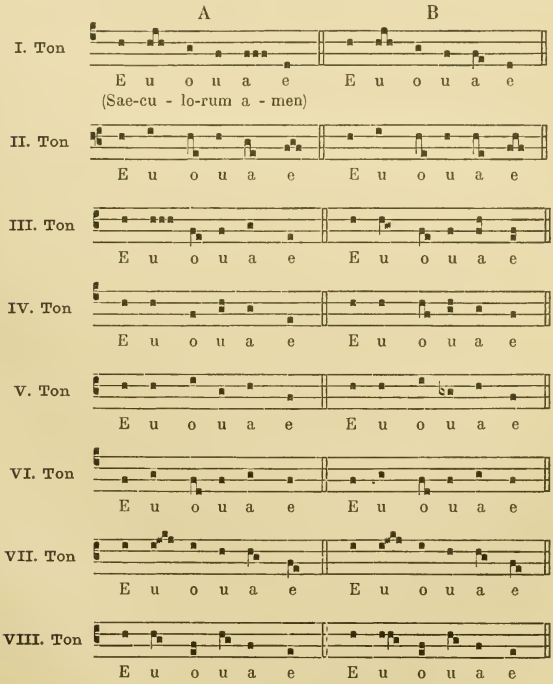
20 indutus
172 annuntiate

und einmal das traditionelle:



392 con-cu-piscit

Die **Finalen** der Meßpsalmodie sind in der folgenden Tabelle zusammengestellt; A gibt die romanische Überlieferung wieder, nach Cod. Rosenthal, B die deutsche nach Cod. Leipzig.



Da die erste der sechs Silben der Formel **E u o u a e** in allen Tonarten und ausnahmslos dem Tenorton zuerteilt ist, beginnt die eigentliche Finalis mit dem Vokal **u**, d. h. sie erstreckt sich auf die fünf letzten Silben des Textes. Am meisten ähneln sich auch hier die Hauptvertreter der subtonalen Formel, der I. und der VII. Ton. Ihre Finalis legt einen anmutigen Bogen zurück, der vom Tenor, der Oberquinte der Tonika, aus eine Terz steigt und allmählich bis zur Tonika fällt. Sie bewegt sich also innerhalb einer Septime. Weniger entwickelt sind die Linien der anderen Finales, die sich im engeren Kreise einer Quinte oder gar einer Quarte halten. Wollte man eine Tongruppe als Bevorzugung einer Silbe deuten, so hätten in der I. und VII. Formel die auf den Vokalen **u** und **a** stehenden Gruppen Akzentwert. Auch die Formel des III. Tones könnte dazu gerechnet werden, da sie auf **u** eine Tristropha und auf **a** einen melodischen Höhepunkt besitzt. Die anderen Formeln verlaufen dynamisch unbestimmter und vermögen sich ohne Mühe wechselnden Akzenten anzupassen. Die beiden Traditionen des liturgischen Gesanges unterscheiden sich kaum; betont sei nur, daß die Italiener und Franzosen am Ende der Finalis des V. Tones *h*, die Deutschen, wie in der gewöhnlichen Psalmodie, *b* sangen.

Im Verhältnis zur großen Zahl von Differenzen der Offiziumspsalmodie muß diejenige der Meßpsalmtöne gering genannt werden. Zudem ist ihre Überlieferung gleichmäßiger und einheitlicher. Ihre Zahl und Form hat von den Denkmälern in Neumen angefangen über die Gesangbücher mit Linien bis in die ersten Drucke, zum Teil bis zur Gegenwart nicht viel gewechselt. Die Differenzen der Communioverse können hier außer Betracht bleiben, da diese hier früher, dort später verschwanden. Für die Introitusverse vermag die folgende Tabelle einen Überblick zu gewähren, die unter I. die Differenzen des Aurelian von Réomé im 9. Jahrhundert, unter II. diejenigen des Cod. 381 in St. Gallen aus dem 11. Jahrh., unter III. diejenigen der Grazer Handschrift 807 aus dem 12. Jahrh., unter IV. diejenigen der Leipziger Handschrift aus dem 13. Jahrh., unter V. diejenigen des Cod. ag der Trierer Dombibliothek aus dem 14. Jahrh., unter VI. diejenigen der Handschrift Karlsruhe Pm 16 aus dem 15. Jahrh., unter VII. diejenigen des gedruckten Graduale Basel 1488, unter VIII. diejenigen des Graduale Medicaeum Rom 1614—1615, unter IX. diejenigen des Graduale Vaticanum 1908 aufzählt.

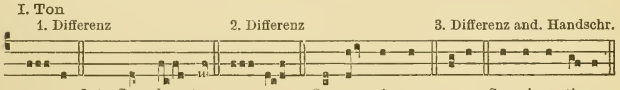
Die Zahl der Differenzen der Meßpsalmodie.

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.
I. Ton	3	2	1	3	1	3	1	1	3
II. Ton	1	1	1	1	1	1	1	1	1
III. Ton	2	2	1	2	2	2	1	1	1
IV. Ton	2	2	1	1	1	1	1	1	2
V. Ton	2	2	2	2	2	2	1	1	2
VI. Ton	1	2	1	1	1	1	1	1	2
VII. Ton	2	2	1	1	1	1	1	1	1
VIII. Ton	1	2	2	2	2	2	2	1	2

Daß das Graduale Medicaeum (VIII) nur eine einzige Finalis für jeden Ton hat, ist eine Folge der systematischen Änderung der Introitusanfänge, die alle so eingerichtet wurden, daß sie mit der Tonika oder der Tuba der Tonart begannen. Damit erübrigte sich ein Wechsel in dem Schluß der Psalmformel.

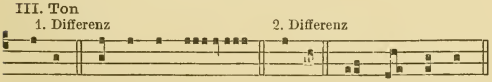
Wie die Differenzen von den Anfangswendungen des Introitus abhängen oder dieselben vorbereiten, zeigen die folgenden Beispiele, die ich der Münchener Handschrift 14965a entnehme.

I. Ton

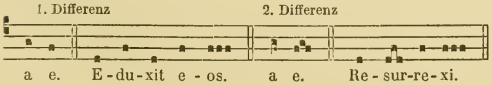


II. Ton hat nur eine Finalis.

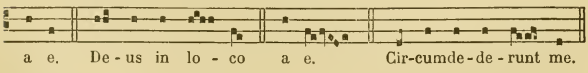
III. Ton



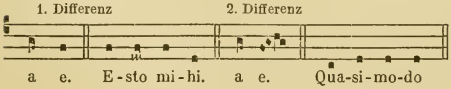
IV. Ton



V. Ton

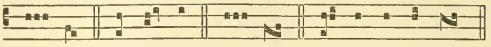


VI. Ton



VII. Ton

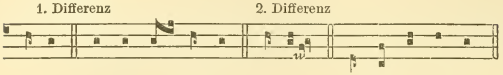
1. Differenz 2. Differenz anderer Handschriften



a e. Ve-ni-te. a e. Po-pu-lus Si-on.

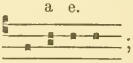
VIII. Ton

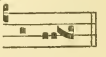
1. Differenz 2. Differenz



a e. In-vo-ca-vit me a e. Ad te le-va-vi.

Diese Differenzen sind die gebräuchlichsten. Einige Bücher und Tonarien zählen noch andere auf von geringerer Verbreitung. So hat der Tonar in Cod. Paris nouv. acquis. 1235 aus dem 12. Jahrhundert eine vierte Differenz für den I. Ton:

für die Introitus, die von *f* an aufwärts gehen, wie 

; er gibt der gewöhnlichen Finalis des IV. Tones diese Fassung: 

Die Differenzen heften sich an die zwei letzten Silben des Textes und ziehen die vorhergehenden nicht in Mitleidenschaft. Sie verwischen daher niemals den eigentümlichen Charakter der Finalis, sondern wollen lediglich die Psalmformel zur Intonation des Introitus hinüberleiten. Als die öftere Wiederholung der Introitusantiphone verschwand, wurde auch der Gebrauch der Differenzen eingeschränkt. In vielen Denkmälern wird sie daher nur mehr zu den der Introituswiederholung unmittelbar vorhergehenden Schlußworten der Doxologie notiert, nicht aber zu den letzten Silben des Psalmverses, hinter welchem die Antiphone nicht mehr wiederholt wurde.

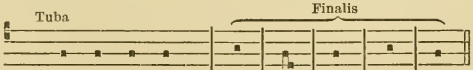
Es ist nur ein Zufall, daß die drei Differenzen des I. Tones mit den Gliedern des Dreiklanges der dorischen Tonika *D* schließen. Die Verwertung dieser Tatsache zum Nachweis etwa einer harmonischen Auffassung der Choralmelodie verbietet sich schon deshalb, weil manche Handschriften die zweite Differenz nicht mit *d–f*, sondern mit *d–e* schließen. Andere Differenzen scheinen überflüssig zu sein, wie die zweite des IV. Tones; sie erklären sich so, daß die erste ursprünglich mit *e* schloß, nicht mit *f;* so die romanische Finalis auf S. 165. Interessant sind die zweiten Differenzen des I., VI. und VIII. Tones. Zwischen ihnen und dem ersten Introiuston liegt das Intervall einer Quarte oder gar Quinte. Dennoch erfüllen

auch sie ihre Aufgabe vortrefflich. Wie die Quarte und Quinte nicht selten den Ausdruck der choralischen Linie zu großer Bedeutung erhebt, so bringt auch die in der Höhe erfolgende Vorbereitung des in der Tiefe beginnenden Introitus eine charaktervolle Wirkung mit sich, der sich niemand entziehen kann, der für die Reize einer melodischen Linie empfänglich ist.

In der Introituspsalmodie erreicht die melodische Formel eine bemerkenswerte Bestimmtheit und Unabhängigkeit. Ihre Finalen sind charakteristische Linien von eigenem künstlerischen Inhalt. Alle gehorchen der Tendenz der Schlußbildung, prägen sie aber in verschiedener Art aus, von dem kühnen majestätischen Abstieg der Finalis des I. Tones bis zur beschaulichen, in sich gekehrten Ruhe derjenigen des VI. Tones. Diese Selbständigkeit des Ausdruckes macht es begreiflich, wenn in den Beziehungen von Ton und Text das Schwergewicht sich hier noch mehr auf die Seite der melodischen Formel legt als das bei den Medianten der Fall ist. Die Finalen sind melodisch wie rhythmisch in sich vollkommene Bildungen, denen sich das Wort unter-, nicht überordnet. Aus dem Gebiet der Rezitation begibt sich die Aussprache der Worte hier in den Bereich der ausgewachsenen Melodie. Die Worte verzichten dabei auf einige ihrer natürlichen Rechte, lassen sich aber ohne Widerstreben in das schöne Gewand der künstlerisch wirksamen Melodie kleiden.

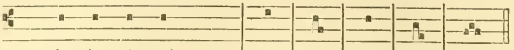
Die Gesangbücher bis ins 16. Jahrhundert legen demnach den Finales den Text so unter, daß seine letzten Silben ausnahmslos unter die entsprechenden Tonfiguren der Formel zu stehen kommen. Zum Beleg dafür könnte man wieder lange Tabellen herstellen, in denen die Finalis jeder Tonart mit den sämtlichen zugehörigen Versschlüssen verbunden erscheint. Es genügt, das Verfahren der alten Zeit an zwei Finales zu erläutern. Ich wähle diesmal zwei der ersten Gradualdrucke, einen deutschen und einen italischen.

Die Finalis des VI. Tones im Graduale Basel 1488.



p. 12	no - mi - ni tu-	o	Al-	tis-	si-	me.
17	tu -	a	li-	be-	ra	me.
50	iu - bi - la-	te	De-	o	Ja-	cob.
53	et brac-chi-	um	san-	ctum	e-	jus.
56	sub	pe-	di-	bus	no-	stris.
86	qui oderunt eum a	fa-	ci-	e	e-	jus.
94	fa - ci - en - tes	in-	i-	qui-	ta-	tem.

Die Finalis des II. Tones im Graduale Venedig 1500.

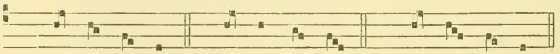


p. 9	de - du - cis vel-	ut	o-	vem	Jo-	seph.
16	populi meditati	sunt	in-	a-	ni-	a.
25	tu - um in u-	ni-	ver-	sa	ter-	ra.
28	justitiam tu - am	fi-	li-	o	re-	gis.
65	in Domino sperans	non	in-	fir-	ma-	bor.
81	i - nops et	pau-	per	sum	e-	go.
90	in - ter gen-tes	o-	pe-	ra	e-	jus.
93	aurem vestram in ver-	ba	o-	ris	me-	i.
181	-bi - la - - -	te	De-	o	Ja-	cob
192	ti - - - - -	me-	bit	cor	me-	um.

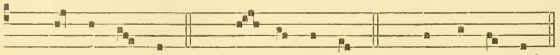
Noch um die Wende des 15. Jahrhunderts war demnach die klassische Textbehandlung in der Introituspsalmodie nicht ganz ausgestorben. Ein Jahrhundert später zertrümmerten römische Musiker den ehrwürdigen Bau der Meßpsalmodie. Was aus ihren Finalen in den meisten der sogenannten Reformbücher neuerer Zeit geworden, mögen die Varianten der Regensburger Ausgabe 1882 dartun (Graduale Medicaeum, Rom 1614—1615).

Die Finalen der Introituspsalmodie im Graduale Regensburg 1882.

I. Ton, viersilbige Finalen:



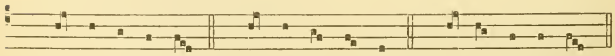
408 cu - pit ni - mis. 5. -ta-tem Ja - cob, 294 me - a re - gi.



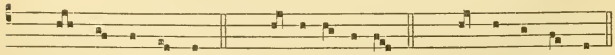
385 o - re me - o. (137) lin-gua me - a 198 quem ti - me-bo?

Alle diese Texte haben dieselbe Akzentstellung!

Fünfsilbige Finalen:



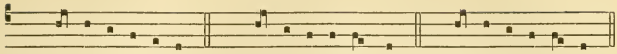
24 le - ge Do-mi - ni. 52 a - ni-mae me-ae 242 le - ge Do-mi - ni.



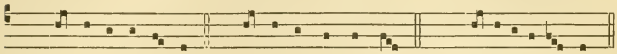
266 me - os su-per me (163) -vi - fi - ca-bis me. (119) a - nimam me-am.

Hier ist sogar derselbe Text verschieden behandelt (24 und 242).

Sechssilbige Finales:

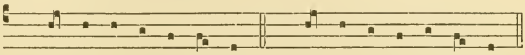


249 Do-mi-ni i-bimus. 110 -lantes adversum me- 15 li-be-rator me-us.

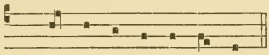


399 -len-ti-ae non se-dit. (34) tu-o al-tis-si-me. (178) generati-o-nem.

Siebensilbige Finalen:



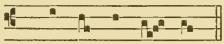
15 -nun-ti-at fir-ma-mentum. 83 -nun-ti-at fir-ma-mentum.



(22) -en-tes in-i-qui-ta-tem.

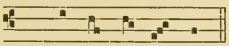
Hier haben 15 und 83 gleichen Text, aber melodische Variante. Im ganzen erscheint die Finalis des I. Tones in 21 Varianten, von denen viele selbst dann unnötig sind, wenn man den Grundgedanken ihrer Urheber billigt, melodische Belastung der beiden letzten Akzente.

II. Ton. Am häufigsten ist die Lesart:

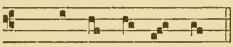


73 non in-fir-ma-bor.

Zu ihr gesellen sich 14 Varianten, welche dieselben Töne anders gruppieren, darunter diese beiden:

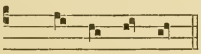


298 in o-re me-o



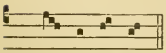
339 in o-re me-o

Die Finalis des **III. Tones** bevorzugt diese Fassung:

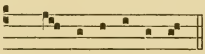


114 -ra-tor me-us.
375 o-re me-o.

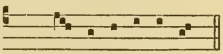
Von den 12 Varianten verzeichne ich:



101 o-re me-o.



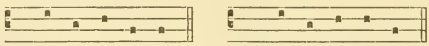
373 a-tri-a Domi-ni.



(192) a-tri-a Domi-ni.

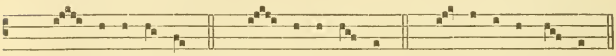
IV. Ton. Die klassische Fassung ist die häufigste. Dennoch erscheinen 12 Varianten, darunter auch solche für akzentisch gleichgebaute, ja sogar für identische Texte, wie

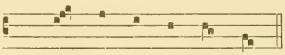
Gerade dieser letztere Text figuriert auch unter den 4 Varianten des **V. Tones.**



Der **VI. Ton** erhält 12 Varianten, die sich auf vier bis sechs Silben erstrecken. Hier nur die viersilbigen:

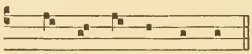
Aus den 9 Varianten für den **VII. Ton** greife ich heraus:



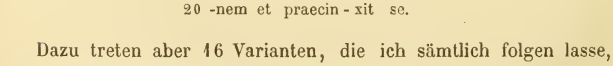


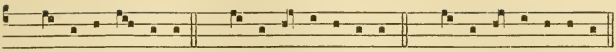
Merkwürdigerweise entsprechen sich die beiden Variantenpaare.

Außerordentlich groß ist die Zahl der Varianten bei der Finalis des **VIII. Tones.** Viermal hat die Finalis die Fassung:

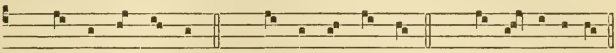


Dazu treten aber 16 Varianten, die ich sämtlich folgen lasse, weil sie das Geschick der Choralverbesserer, eine Tonreihe immer anders zu formen, in unübertrefflichem Lichte zeigen:

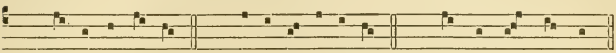




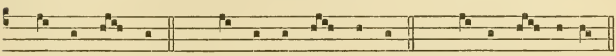
36 -no in lae-ti - ti-a. 58 coe-li commove-bi-tur. (35) De-o su-per Is-ra-el.



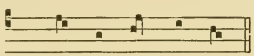
129 -cto-rum me-o-rum. 172 o - pe-ra e - jus. 188 -i - mi-ci tu-i.



202 fa-ci-e e-jus. 392 a-tri-a Domi-ni. (11) a - ni-mam me-am.



(46) me-a re - gi. (140) pau-pe-res Do - mi-nus. (169) e-um, Do-mi-nus.

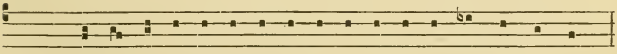


(183) no-men Do - mi - ni.

Es wird wohl niemand in diesem Verfahren der Medizäa und ihrer Nachfolger eine Reform der Psalmodie erblicken; es müßte denn Reform identisch sein mit oberflächlicher, planloser Änderungssucht. Glücklicherweise hat diese Periode der Geschichte der Psalmodie nunmehr mit dem Graduale Vaticanum ihr Ende gefunden.

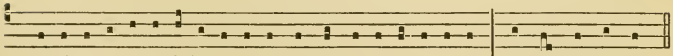
Eigenartig sind die Geschicke der Psalmodie in der Totenmesse. Zum Introitus *Requiem aeternam*[1] der VI. Tonart neumiert die St. Galler Handschrift 381 p. 124 die folgenden Psalmverse:

Erste Hälfte



Mi-se-re-re mei Deus, mise- re-re me-i:
Mi-sit De-us misericordiam suam et veri - ta-tem tu-am:
alius *Ps.* Te de-cet hymnus De - - - - us in Sy-on:
Ex-au-di o-ra-ti- - - - - o-nem me-am

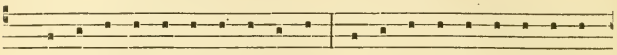
Zweite Hälfte

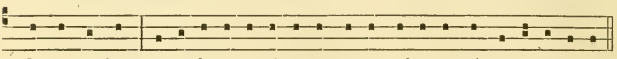


quoniam in te confi-dit a-ni-ma me-a.
et e - ri-pu-it a-nimam meam de médio ca-tu- lo-rum le-o-num.
et ti-bi red - detur votum in Hie-ru-sa-lem.
ad te o-mnis ca-ro ve-ni-et.

[1] Statt seiner wurde aber in vielen Gegenden und noch lange der Introitus *Respice* gesungen (VII. Ton). Das erklärt, warum der Introitus *Requiem* sich nicht in allen alten Büchern findet.

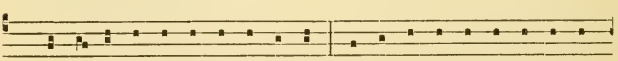
Von diesen Introitusversen haben sich schließlich die zwei letzten, aus Psalm 64 stammenden, festgesetzt. Schwankungen unterlag jedoch ihre Singweise. Die Handschrift ag der Trierer Dombibliothek aus dem 14. Jahrhundert notiert den Vers also:

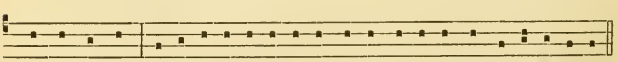




Hier sind die beiden Psalmverse in einen einzigen mit doppelter Mediante zusammengezogen, so wie es für die Verse *Gloria Patri* und *Sicut erat* beim Introitus die Regel ist, die Singweise aber ist die syllabische der Offiziumspsalmodie des VI. Tones. Jedenfalls wünschte man für die Totenmesse eine weniger feierliche Psalmodie, griff daher unbedenklich zu den Formen des Offiziums. Dabei ergab sich jedoch der Mißstand, daß den melodisch ziemlich reichen Introitus eine stilistisch von ihm verschiedene Psalmodie begleitet. In der ältesten Choralzeit würde man eine solche Ungleichheit nicht geduldet haben. Die Zeit aber, in welcher die Liturgie für die Verstorbenen (Agenda mortuorum nennen sie die ältesten Gesangbücher) eingerichtet wurde, seit dem 10. Jahrhundert, besaß nicht mehr das feine Gefühl für die Reinheit der Choralstile.

Das Basler Graduale 1488 verzeichnet zum Introitus *Requiem* den Vers *In memoria aeterna* mit der gewöhnlichen Introituspsalmodie des VI. Tones, das Graduale Le Mans 1515 mischt die reiche Introitus- und die einfache Offiziumspsalmodie, in dem sie dieser das feierliche Initium zuweist:

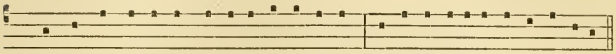




So hält es auch das Graduale Vaticanum, nur daß auf *Jerusalem* die Mediatio correpta folgendermaßen lautet: *g b g a Jerusalem.*

Die Communio *Lux aeterna* der Missa pro defunctis, die einzige Communio des Kirchenjahres, die heute noch an den ursprüng-

lichen Psalm oder Psalmvers erinnert, wird in gleicher Weise und bereits im Mittelalter mit der syllabischen Psalmformel des VIII. Tones gesungen, nur daß die zweite Vershälfte durch ein syllabisches Initium ausgezeichnet ist:

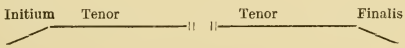


℣. Re-qui-em aeternam do-na e-is Domi-ne: et lux perpetua lu-ce-at e-is.

Die stilistische Eigenart der römischen Psalmodie kommt in denjenigen Formen zu ihrer vollkommenen Entfaltung, welche der Einführung der Requiemmesse geschichtlich vorausliegen.

Die bei unserem Rundgange durch die Formen der mittelalterlichen Chorpsalmodie gewonnenen Erkenntnisse berechtigen nunmehr zu einigen Vermutungen über ihre Urgeschichte bis in die Zeit der ältesten Denkmäler, wo die Neumierungen der Untersuchung einen festerern Boden darreichen.

Man darf für die lateinische Urpsalmodie eine Formel annehmen, die vornehmlich rezitierend, die Mitte und das Ende, vielleicht auch den Anfang des Psalmverses mit einer bescheidenen melodischen Figur auszeichnete. Der Grundriß der römischen Psalmodie ist jedenfalls dieser:



Diese Urfassung muß subtonal gewesen sein. Eine zweite jüngere Form war subsemitonal. Als dann die Psalmformeln an den Oktoechos angelehnt wurden und zusammen mit ihm eine endgültige Gestalt gewannen, erhielt jede Tonart einen eigenen Tenor und es wurde als Regel aufgestellt, daß der authentische Tenor die Quinte, der plagale die Terz sein solle. Während aber in den Lektionsformen die subsemitonale Tuba die subtonale allmählich verdrängt hat, so daß diese vielfach lange aus der Praxis überhaupt verschwunden war und erst in unserer Zeit wieder hervorgeholt wurde, hat die Psalmodie unter der Einwirkung des Achttonartensystems beide Tenores nebeneinander gestellt. Zwar fehlte es auch da nicht an Verschiebungen; die Grundlagen der Psalmodie jedoch, mit ihrer Unterscheidung von subtonalen und subsemitonalen Formeln, haben dem Wandel der Zeiten erfolgreich getrotzt.

IV. Kapitel.

Die Psalmodie des Invitatoriums.

Der Gattung der antiphonischen Psalmodie muß man auch die Psalmodie zum Invitatorium[1] zurechnen; ihre liturgische Geschichte und ihr musikalischer Bau reihen sie in gleicher Weise den bisher vorgenommenen Formen an. Das Invitatorium ist eine rechte Antiphone, es verdient diese Bezeichnung mehr noch als alle anderen Antiphonen der Messe und des Offiziums, da sie das ursprüngliche Verhältnis von Antiphone und Psalm niemals aufgegeben hat. Noch heute wird die Antiphone nach jedem Vers ganz oder zum Teil wiederholt. So ist das Invitatorium mit seinem Psalm der letzte Ausläufer der alten Antiphonie im täglichen Offizium (außer den letzten drei Tagen der Karwoche) geblieben, während diese sonst nur noch zur Antiphone *Lumen ad revelationem* und zum Canticum *Nunc dimittis* der Lichtmeßprozession erscheint.

Der Invitatorialpsalm *Venite exsultemus Domino* (Psalm 94) beginnt mit der Aufforderung zum Gotteslob und steht daher treffend an der Spitze des Offiziums. Die mit ihm verbundenen Antiphonen werden ihm zu einer späteren Zeit beigegeben worden sein, um den einen Psalm mit dem liturgischen Charakter des Tages in engere Verbindung zu bringen. Sie wechseln daher häufig, der darauffolgende Psalm niemals.

In den Gesangbüchern hat Psalm 94 bis heute einen anderen Text als denjenigen der Vulgata. Schon die Einteilung des Psalmes ist verschieden; die Vulgata hat elf Verse, das Brevier und Antiphonar teilt ihn in fünf, mit der Doxologie in sechs Verse. Auch Textvarianten liegen vor; die bedeutendste enthält V. 2 des Antiphonars mit den Worten »*Quoniam non repellet Dominus plebem suam*«, die in der Vulgata überhaupt fehlen. Man hat den alten, vor Einführung der Vulgata üblichen Text beibehalten, weil litur-

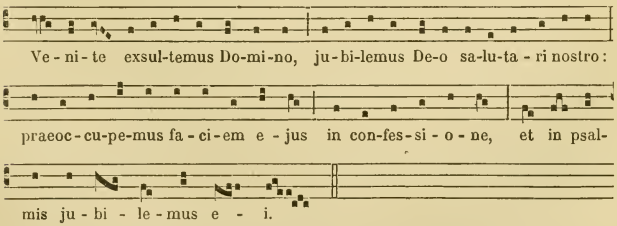
[1] Die Literatur zum Invitatorium und seiner Psalmodie ist wenig umfangreich. Es kommen nur einige Aufsätze Pothiers in der Revue du chant grégorien IV p. 145, VII p. 101 und die Paléographie musicale IV p. 165 in Betracht. Eine eigene Ausgabe der Psalmtöne dafür erschien Solesmes 1895: Psalmus *Venite exsultemus* per varios tonos cum invitatoriis.

gisch festgelegte Singweisen sich mit ihm überliefert hatten. Hier, wie in zahlreichen anderen Teilen des Graduale und Antiphonar hat die Melodie den Italatext gerettet, während z. B. die Vesperpsalmen, die niemals in den Gesangbüchern vollständig mit Neumen oder Noten ausgesetzt wurden, schon sehr lange nach der Vulgata gesungen werden. So spricht alles für das hohe Alter der Invitatorialpsalmodie.

Da die fünf oder sechs Verse des Psalmes ausgedehnter sind als die der Vulgata, die jeden Vers durch den Stern in zwei Hälften teilt, weisen die Psalmtöne des Invitatoriums einen anderen Bau auf als diejenigen der Cursus- und Meßpsalmodie. Sie haben nicht zwei Teile, sondern drei. Ihre Zahl selbst ist groß und zwar sind alle Tonarten dabei vertreten außer merkwürdigerweise der I. und der VIII. Schon Aurelian von Réomé warnt den Sänger, das Invitatorium in allen Tonarten zu suchen[1]. Das Antiphonale des Hartker von St. Gallen (Cod. 391) verzeichnet 12 Singweisen des Psalm *Venite exsultemus* vollständig in Neumen, eine spätere Hand hat ihnen noch drei hinzugeschrieben. Das Antiphonar von Lucca deutet sie zu Beginn des Offiziums jedes Tages nur mit den ersten Tonfiguren an, setzt sie aber nicht vollständig notiert aus. Es verzeichnet eine Singweise für den II. Ton, eine für den III., drei für den IV., je eine für den V., VI. und VII. Ton, im ganzen acht Psalmformeln. Ihre Zahl hat auch später noch gewechselt. Das Antiphonar secundum consuetudinem curiae romanae in der Münchener Franziskanerbibliothek aus dem 13. Jahrhundert kennt zehn Töne, die ich hier mit dem ersten Verse des Psalmes in der Reihenfolge der Handschrift[2] wiedergebe:

Die Psalmtöne des Invitatoriums in dem Münchener Franziskanerantiphonar sec. consuet. curiae romanae.

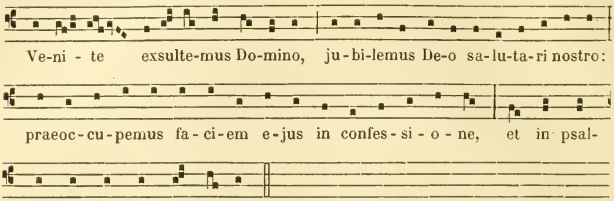
III. Ton



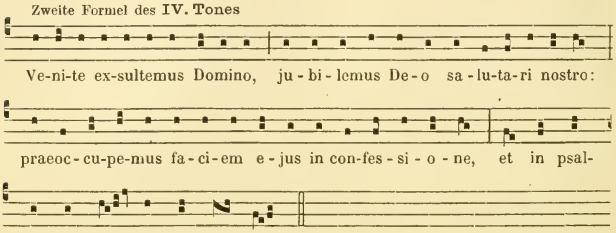
[1] Vgl. Gerbert, Scriptores I p. 45a.

[2] Die Formel für den II. Ton steht hinter derjenigen für den VII.

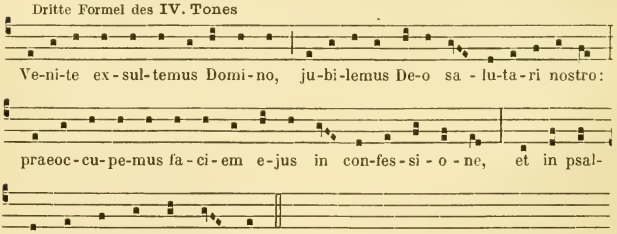
Erste Formel des IV. Tones



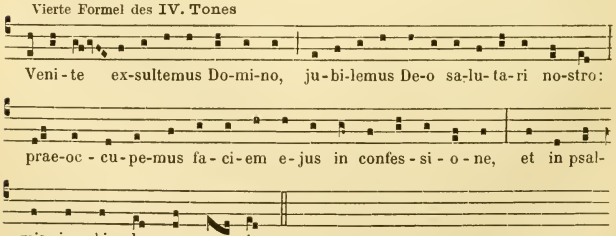
Zweite Formel des IV. Tones



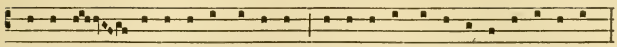
Dritte Formel des IV. Tones

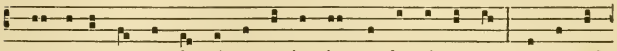


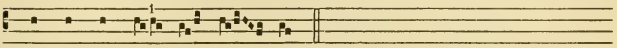
Vierte Formel des IV. Tones



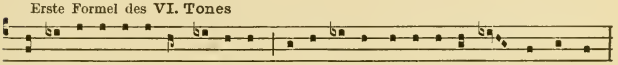
V. Ton

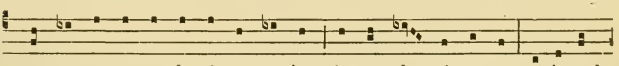


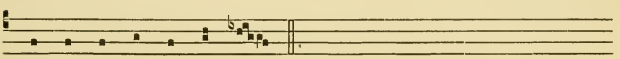




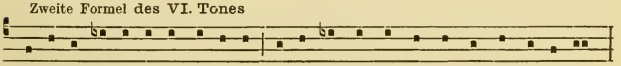
Erste Formel des VI. Tones

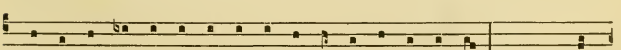


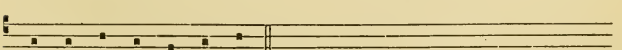




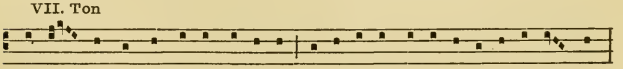
Zweite Formel des VI. Tones



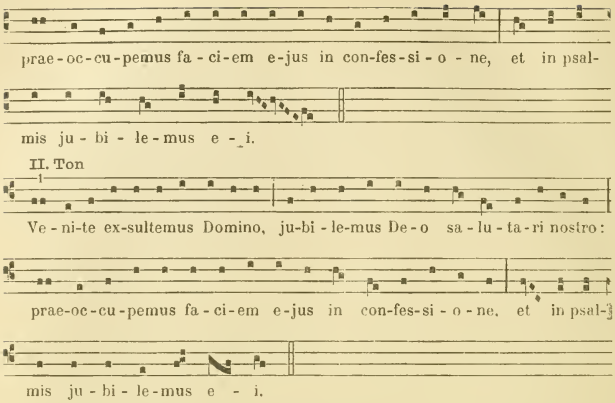




VII. Ton



[1] Die Handschrift hat in diesem ersten Vers die Clivis *c h* nur einmal, sonst aber zweimal.

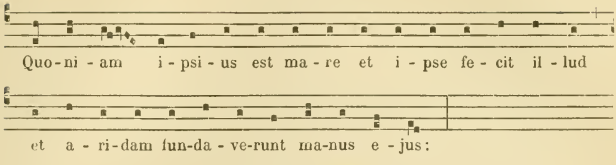


Diese zehn Töne stellen den Grundstock der Invitatoriumspsalmodie dar, der sich in den meisten Gesangbüchern des Mittelalters findet. Die Zisterzienser haben auch eine Formel für den I. Ton. Guidetti muß die mit *d* schließende (vierte) Formel des IV. Tones für eine Weise des I. Tones angesehen haben, wenigstens steht sie bei ihm an erster Stelle, allerdings ohne einen Vermerk über ihre Tonart. Ihm folgte das Directorium Chori, Regensburg 1889. Die Töne derselben Tonart werden als feierliche (solemnis) und feriale Weise unterschieden, wobei wieder der größere oder geringere melodische Schmuck der Kadenzen den Ausschlag gibt. Andere Töne finden sich mehrfach in den spätmittelalterlichen Büchern, so z. B. in der Münchener Handschrift lat. 17010 aus dem 14. Jahrhundert fol. 227 ff.

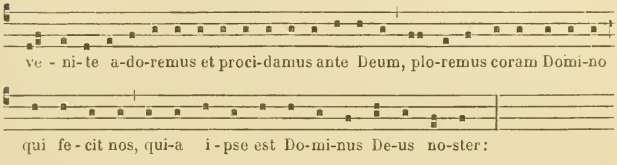
Jede der Psalmweisen zerfällt in drei Perioden, von denen die beiden ersten mit einer Mediante schließen, während die dritte die Schlußkadenz bringt, die wieder auf die Antiphone überleitet. Erheischt es die Länge des Textes, so werden die beiden ersten Perioden durch eine Art Flexa unterbrochen. Das folgende Beispiel aus dem Münchener Antiphonarium secundum consuetudinem curiae romanae mag die Struktur der Invitatoriumspsalmodie veranschaulichen. Dabei möge an V. 3 exemplifiziert werden, weil er der längste ist:

[1] Irrtümlicherweise hat der Schreiber hier die oberste Linie gelb, die zweitunterste rot gezogen, d. h. den Vers eine Terz zu hoch notiert.

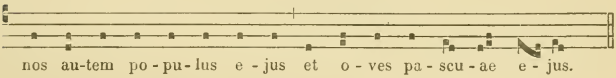
Erste Periode.



Zweite Periode.



Dritte Periode.



Alle drei Perioden beginnen mit einem Initium. Das zweite und dritte führt in geschickter Weise die erste bzw. zweite Mediante weiter. Am reichsten erscheint regelmäßig das erste Initium; es hebt sich wie eine Initiale bedeutsam aus seiner Umgebung heraus. Die beiden ersten Perioden rezitieren auf *g*, nur daß dieser Tenor gelegentlich zugunsten eines Akzenttones *a* verlassen wird, den dann die unmittelbar vorhergehende Silbe gern antizipiert. Die dritte Periode hat als Tenor den Ton *f*. Diese Verbindung zweier Tenores, von denen der eine subtonal, der andere subsemitonal ist, verleiht unserer Psalmformel eine eigene Wirkung. Es gibt überhaupt keine Form antiphonischer Psalmodie, die sich an Mannigfaltigkeit der Tenores mit der des Invitatoriums messen kann. Die gewöhnliche Art antiphonischer Psalmodie mit einem Tenor ist in der Formel für den V. und VII. Ton vertreten, die auf *c* bzw. *d* rezitieren, im Einklang mit der Regel, daß die authentische Tonart die Oberquinte zum Tenor hat. Die anderen Formeln wechseln ihre Tenores und zwar rezitiert die dritte, abschließende Periode tiefer, mit Ausnahme der Formel des III. Tones, die auffälligerweise den Tenor in die Höhe rückt. Einige Psalmtöne entwickeln sich so, daß man sogar noch Nebentenores annehmen möchte; diese sind in der folgenden Tabelle eingeklammert.

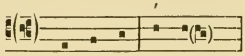
Die Tenores der Invitatoriumspsalmodie:

		Erste und zweite Periode	Schlußperiode
II. Ton		*f*	*d*
III. Ton		*a* (*h*)	*c*
IV. Ton	erste Formel	*d* (*e*) (*f*) (*g*)	*e*
	zweite »	*a*	*g*
	dritte »	*a*	*f*
	vierte »	*g*	*f*
V. Ton		*c*	*c*
VI. Ton	erste »	*c* (*a*)	*f*
	zweite »	*b*	*g*
VII. Ton		*d*	*d*

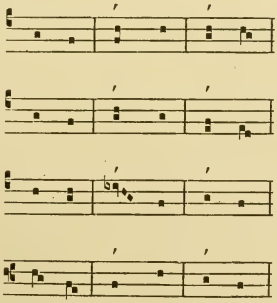
Am freiesten verläuft die erste Formel des IV. Tones; die Beweglichkeit der Rezitation ist in ihren beiden ersten Perioden derart, daß sie sich kaum an einen Tenor binden läßt. Sie wird auch eine Quinte höher notiert, so daß im Mittelpunkt der schwankenden Linien die einen halben Ton bildenden Stufen *h* und *c* stehen. Vielleicht ist das die originale Schreibung und unsere Formel ein neuer Zeuge der Entwicklung der Rezitation mit *h* zu derjenigen mit *c*. Man ist versucht, diese Formel wegen ihrer Regellosigkeit in eine ganz alte Zeit zurückzuversetzen. Vergebens wird man aber auch bei den anderen Psalmformeln nach einer Regel suchen, welche die Auswahl der Tenores bestimmt hätte. Einigemal scheinen die plagalen Tenores um eine Terz voneinander zu liegen (II., VI., dritte Formel des IV. Tones); die drei Tenores des IV. und der eine des VI. Tones weisen jedoch eine solche Regel zurück. Von den authentischen Formeln gehört die des III. Tones wegen der Unbestimmtheit ihres ersten Tenor in die Nähe der ersten des IV. Tones, während die nur einen Tenor anerkennenden des V. und VII. Tones wie Antipoden dieser sich ausnehmen, und erst aus der Zeit stammen dürften, in welcher die Tenorpraxis einheitlich und definitiv normiert war, im Sinne der antiphonischen Cursuspsalmodie.

Die beiden Medianten jeder Formel sind für gewöhnlich identisch. Die Gleichheit ist eine vollständige in der Formel des II., der zweiten Formel des IV. und der ersten des VI. Tones; in den anderen Formeln ist die zweite Mediante nach dem Gesetz der melodischen Anpassung an das folgende dritte Initium etwas verändert; meist stellt eine Clivis die melodische Vorbereitung der tieferen Töne her, mit denen die dritte Periode regelmäßig beginnt. Dahin gehören zunächst die Medianten des III., die erste, dritte

und vierte des IV., die zweite des VI. Tones; so läßt sich aber auch die zweite Mediante des V. Tones erklären, deren Clivis *d e* zum ersten Tone des dritten Initium das sangbare, und namentlich in dieser Tonart nicht seltene Intervall der Quinte herstellt. Dieselbe Tendenz durchzieht sogar die Medianten des VII. Tones, so ungleich sie auch dem ersten Blick erscheinen. Alle Medianten schließen so ab, daß der melodische Faden über sie hinweg sich von selbst weiterspinnt. Ihre melodische Gestalt gründet sich auf den letzten oder die beiden letzten Wortakzente; die diesen zugedachte melodische Auszeichnung wirkt gern bereits auf die Aussprache der vorhergehenden Silben zurück. Man kann ein- und zweiakzentische Medianten unterscheiden; jene sind aber nicht die subsemitonalen, diese die subtonalen, denn scheinen auch die sämtlichen Medianten des IV. Tones zweiakzentisch zu sein, so ist das auch diejenige des II. Tones. Einakzentisch wird die Mediante des III. Tones sein und die erste Formel des IV. Tones:



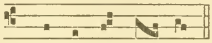
die an die Urform aller einakzentischen Medianten erinnert. Zweiakzentisch sind dagegen Medianten wie:



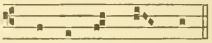
Das Fehlen einer Norm in der Formulierung der Medianten rechtfertigt in gleicher Weise die Annahme des hohen Alters der Invitatoriumspsalmodie[1].

[1] Die Paléographie musicale IV p. 48 und 166 ff. versucht, diese und andere Medianten der Psalmodie des Invitatoriums vermittelst des sogenannten Cursus velox und planus zu erklären. Dem stellen sich aber die zahlreichen

Die Finalen hüllen die letzten Silben in eine Modulation ein, die zwar Schlußcharakter besitzt, aber noch mehr die Wiederholung der Antiphone vorbereitet. Einige, wie die zweiten Formeln des IV. und VI. Tones, enden geradezu mit einer Bewegung in die Höhe, die eine Fortsetzung verlangt. Differenzen, wie sie in der Cursus- und Meßpsalmodie den Anschluß an die Antiphone herstellen, kennt die Psalmodie des Invitatoriums nicht. Dafür hat sie mehrere vollständige Formeln der IV. und VI. Tonart, in der Regel mit verschiedenem Schlußton. Auch wechselt innerhalb derselben Formel die letzte Gruppe der Finalis, so im II. Ton, dessen geraden Verse anders schließen als die ungeraden:

℣. 1, 3, 5. 

1. - bi - le - mus e - i.
3. pa - scu - ae e - jus.
5. re - qui - em me - am.

℣. 2, 4, 6. 

2. i - pse con - spi - cit.
4. o - pe - ra me - a.
6. - cu - lo - rum a - men.

Dieses auffällige Verfahren erklärt sich so, daß hinter den ungeraden Versen das ganze Invitatorium wiederholt wird, hinter den geraden nur sein zweiter Teil, dessen Anfangspartie zuweilen eine Vorbereitung durch eine eigene Psalmfinale erwünscht machte. Jedenfalls ist auch die Verbindung von Psalmton und Antiphone hier eine andere als sonst in der antiphonischen Psalmodie.

Einige Finalen lassen sich als viersilbig oder gar als dreisilbig auffassen, so die des II., die erste und vierte des IV. Tones und beide des VI. Tones. In der mitgeteilten Finale des II. Tones gehört das erste *d* noch zum Tenor, wird also besser nicht zur Finalis gerechnet. Alle anderen greifen wie meist die Introituspsalmodie bis auf die fünftletzte Silbe zurück, wenn nicht noch weiter.

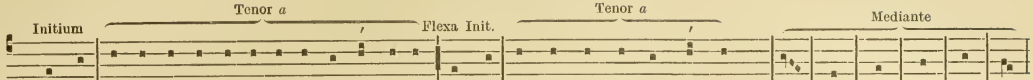
Wie die Psalmformeln den fünf bzw. sechs Versen des Psalm 94 angepaßt wurden, möge die nebenstehende Tabelle klarmachen.

---

zwei- und mehrtonigen Gruppen entgegen, die zuerst metrisch, als Verbindung von Längen und Kürzen, ausgeführt wurden. Eine jede dieser Gruppen zerstört derartige Konstruktionen, die allenfalls bei syllabischer Melodik möglich sind. Auch rechnet die Paléographie musicale in vielen Fällen noch den letzten Ton der Rezitationspartie zur Mediante selbst und akzentuiert ihn, um 7- oder 5-silbige Medianten auch dann zu gewinnen, wenn es sich um solche handelt, die in Wirklichkeit nur sechs oder vier Silben umfassen. Die Angelegenheit wird unten im Zusammenhange zur Sprache kommen.

Psalmus Venite exsultemus nach der dritten Formel des IV. Tones.

Erste Periode.

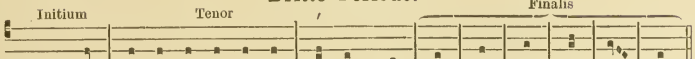


Initium	Tenor *a*	Flexa Init.	Tenor *a*	Mediante					
℣. 1. Ve - ni-	te ex - sul - te - mus Do - mi - no,	ju - bi-	le - mus De - o	sa-	lu-	ta-	ri	no-	stro:
2. Quo-ni-	am ma - gnus Do - mi-nus,	et Rex	ma - gnus	su-	per	o-	mnes	De-	os:
3. Quo-ni-	am ipsius est mare et ipse fe - cit il - lud,	et a-	ri - dam fun - da-	ve-	runt	ma-	nus	e-	jus:
4. Ho - di-	e si vo-cem e-jus au - di - e - ri-tis,	no - li-	te o - bdu-	ra-	re	cor-	da	ve-	stra:
5. Quadra-	gin - ta an - nis pro-xi - mus fu - i,	ge - ne-	ra - ti - o - ni hu - ic	per	hi	er-	rant	cor-	de:
6. Glo - ri-	a Pa - tri et Fi - li - o,	et di-	xi, sem - et	Spi-	ri-	tu-	i	San-	cto:

Zweite Periode = dieselbe Singweise.

1. prae-oc-	cu - pe-mus fa - ci - em e - jus			in-	con-	fes-	si-	o -	ne:
2. quo - ni-	am non repellet Dominus ple- bem su - am:	qui - a	in ma - nu e - jus sunt	o	mnes	fi-	nes	ter-	rae:
3. ve - ni-	te adoremus et procidamus an - te De - um:	plo - re-	mus coram Domino qui fe - cit nos,						
		qui - a	i - pse est Do-	mi-	nus	De-	us	no-	ster:
4. sic - ut	in exacerbatione secun - dum di - em	tem-pta-	ti - o - nis in de - ser - to,						
		u - bi	ten - ta - ve -	runt	me	pa-	tres	ve-	stri:
5. i - psi	ve - ro non co - gnoverunt vi - as me - as:	qui-bus	iu - ra -	vi	in	i-	ra	me-	a:
6. Sic - ut	e - rat in prin-ci - pi - o:			et		nunc	et	sem-	per:

Dritte Periode.



Initium	Tenor		Finalis					
℣. 1. et in		psal - mis	ju-	bi-	le-	mus	e-	i.
2. et al-	ti - tu - di - nes	mon - ti - um	i-	pse		con-	spi-	cit.
3. nos au-	tem populus e - jus et	o- ves	pa-	scu-		ae	e-	jus.
4. pro - ba-	ve-runt et vi -	de- runt	o-	pe-		ra	me-	a.
5. si in-	tro -	i- bunt in	re-	qui-		em	me-	am.
6. et in		sae - cu - la	sae-	cu-	lo-	rum.	A-	men.

Wie die Präfation der Messe das Meisterwerk der liturgischen Rezitation genannt werden kann, so verdient die Psalmodie des Invitatoriums den Ehrenplatz im Reiche der antiphonischen Psalmodie. Man kann nicht umhin, die Kunst der alten Kantoren zu bewundern, welche die dekorative Umkleidung des Rezitativs bis zu einer so außerordentlichen Leistungsfähigkeit entwickelt haben. Hier vermag ein und derselbe reichgegliederte und künstlerisch nicht uninteressante Typus ohne die geringste Einbuße seines melodischen Eigenrechtes verschieden gearbeitete Strophen (Verse) des Textes so in sich aufzunehmen, daß es schon des kritischen Hörens und der Schulung bedarf, um die Rezitation und die Gebundenheit des Textes an eine fertige Formel nur zu merken.

Die Verfassung ihres Textes wie ihre melodische Struktur weisen in gleicher Weise dieser Psalmodie ein hohes Alter zu. Einige ihrer Töne dürften der Ordnung der Cursuspsalmodie zeitlich vorausliegen. Dafür spricht auch ihr tonartliches Verhalten. Es kann kein Zufall sein, daß es von Anfang an keine Invitatorien des I. und VIII. Tones gab. Wir müssen vielmehr daraus den Schluß ziehen, daß die Invitatorialpsalmtöne bereits existierten, als der Oktoechos zur Norm des Kirchengesanges erhoben wurde[1]. Es gibt Antiphonen und Responsorien aus allen Tonarten; das will heißen, daß das System der acht Choraltonarten bereits fertig vorlag, als die Antiphonen und Responsorien komponiert oder wenigstens, als sie zusammengestellt wurden. Dem war aber noch nicht so, als die Invitatorialpsalmodie eingerichtet oder fixiert wurde; sonst hätte man Invitatorien in allen Tonarten geschrieben. Auch die vier voneinander verschiedenen Formeln, die dem IV. Ton zugerechnet werden, erklären sich so von selbst. Zuerst wurde diese Psalmodie empirisch gepflegt, ohne Rücksicht auf Tonarten; es stellten sich so von selbst verschiedene Typen, Formeln ein, bei denen namentlich auf einen passenden Anschluß an die Antiphone geachtet wurde. Einige dieser Töne ähnelten einander. Als man dann auch sie in den Zyklus der acht Tonarten einbezog, ergab sich sowohl das Fehlen zweier Tonarten, wie der Überfluß anderer. Tatsächlich ist ihr Zusammenhang mit dem lateinischen Tonartensystem während des ganzen Mittelalters ein loser geblieben. Die ungemein freie Tenorpraxis, die zur sonstigen antiphonischen Psalmodie im stärksten Gegensatz steht, erinnert sogar an orientalische Parallelen.

[1] Auch die älteste Solopsalmodie der Messe, die der Tractus, ist tonartlich beschränkt, bewegt sich nur in dem II. und VIII. Modus. Es scheinen da zwei verschiedene Stadien der ältesten der Übernahme des Oktoechos vorausgehenden Praxis erhalten zu sein.

Noch heute kennt der syrische Choral als Rezitationstöne die Sekunde, die Terz, Quarte und Quinte der Tonika[1]. Es soll damit nicht gesagt werden, daß unsere Invitatorialpsalmodie, so wie sie lautet, aus der syrischen Kirche stammt; beim gänzlichen Fehlen alter syrischer Notierungen ließe sich das auch nicht mehr beweisen, selbst wenn es zuträfe. Ein Zusammenhang wird jedoch vorliegen, etwa so, daß die römische Invitatorialpsalmodie nach östlichen Vorbildern geformt worden ist.

Das Invitatorium gehört zu denjenigen liturgischen Gesangstücken, die seit langem aus der täglichen Praxis verschwunden sind. Es wird wie die Matutinen fast nur mehr rezitiert, und so besitzen die wenigsten Choralisten von diesem überaus feinen Gebilde lyrischer Rezitation eine Kenntnis. Das hohe Alter aber und die stilistische Eigenart seiner Psalmtöne machen es zu einem Gliede in der Kette der choralischen Stile, das der Historiker nicht gerne missen möchte.

[1] Vgl. Dom Jeannin und Dom Puyade im Oriens christianus 1913 p. 277.

V. Kapitel.

Die responsoriale Offiziumspsalmodie.

Die bisher erörterten Psalmtöne füllen die antiphonische, die Chorpsalmodie aus. Von Anfang an als Gefäß für einen ganzen Psalm gedacht, treten sie noch in der heutigen Liturgie überall da ein, wo die geschichtliche Entwicklung den ursprünglichen Psalm unangetastet gelassen hat.

Anders verhält sich die responsoriale, die Solopsalmodie[1]. Ihre Töne haben nicht für einen ganzen Psalm Geltung, sondern nur für einen oder ein paar Verse. Auch ihr melodisches Kleid unterscheidet sich wesentlich von demjenigen der antiphonischen Psalmtöne, und zwar ist es der Gegensatz von Solo- und Chorgesang, der dabei seine künstlerische Ausprägung erhält. Die Chorpsalmodie, als Ausdrucksform der betenden Menge, verlangt nach einer künstlerisch einfacheren Fassung, die Psalmodie eines einzelnen, des Kantors, strebt ebenso naturgemäß größerer Mannigfaltigkeit, melodischerem Wesen entgegen. Geradeso unterscheiden sich ja auch die zu den beiden Psalmtonklassen gehörigen freien Gesangstücke: die Responsorien überragen die Antiphonen an melodischem Aufwand um vieles.

Wie die antiphonische Psalmodie der Messe den Text mit reicherem Schmuck umgibt als die einfachen Cursusformeln des Offiziums, so kann man auch für die responsorialen Psalmtöne eine Stufenleiter aufstellen. Die Formeln der Messe, für das Graduale und den Tractus, nähern sich in ihrer Selbständigkeit und dem melodischen Reichtum ihres Baues der freien Komposition, während diejenigen des Offiziums bei aller melodischen Entwicklung auf ihre Anpassung an verschiedene und verschieden geartete Psalmverse eingerichtet sind. Es ist daher angebracht, die responsorialen Töne der Messe im Zusammenhang mit der freien liturgischen Komposition zu behandeln und uns hier auf die Töne des Offi-

[1] Vgl. über die Responsorien Teil I[3] S. 132 ff.

ziums zu beschränken. Von solchen Psalmtönen läßt sich bei den Versen des Graduale und Tractus auch eigentlich nicht reden. Die responsorialen Psalmformen des Offiziums aber teilen sich in solche des Cursus nocturnus und solche des Cursus diurnus. Jene schließen sich an die langen Responsorien der Nokturnen an, die Responsoria prolixa, diese erscheinen in den Horae diurnae, und zwar im Gefolge des Responsorium breve oder Responsoriolum. Da die einfacheren Töne der ℟℟. brevia nicht als Vorstufe zu den reicheren der ℟℟. prolixa gelten können, im Gegenteil bei diesen einige Anleihen machen, wird es sich empfehlen, gegen die bisher befolgte Anordnung der Formeln den entwickelteren Tönen der Nokturnresponsorien der Psalmodie der Responsoria prolixa den Vortritt zu lassen.

In allen Dingen, die für den psalmodischen Stil charakteristisch sind, übertrifft die responsoriale Psalmodie die bisher behandelten Typen, selbst die Formeln des Invitatoriums, von denen sie sich auch dadurch abhebt, daß sie nur für einen Psalmvers eingerichtet ist. Deutlich markiert sie die beiden Vershälften. Sie kennt ein doppeltes Initium, ein besonders reiches zu Beginn der ersten Vershälfte, die Tenorrezitation, die aber durch Akzenthebungen mannigfach verziert und abwechslungsreich gebaut ist; sie kennt die ebenfalls melodisch ausgewachsene Mediante und die Finalis, die an musikalischer Bedeutsamkeit alles weit hinter sich läßt, was uns bisher im Bereiche der psalmodischen Formeln begegnete. Dazu gesellt sich als neues und die responsorialen Psalmtöne auszeichnendes Stilelement in einigen Formeln ein von dem Initium zum Tenor überleitendes Verbindungsglied. In der Stufenleiter der psalmodischen Formeln nimmt die responsoriale Psalmodie die höchste Spitze ein.

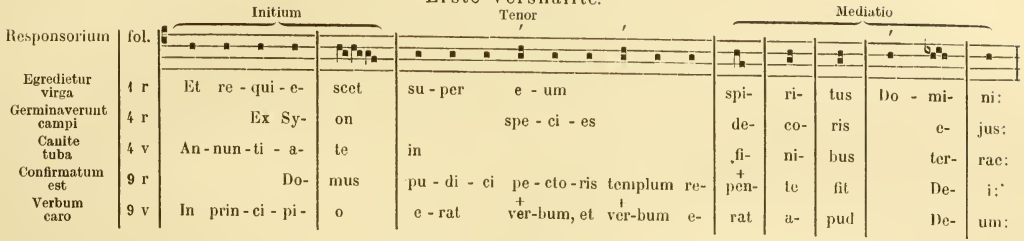
In der Regel sind die Verse der Responsorien in den Gesangstücken vollständig mit Tonzeichen versehen. Die Praxis der Verbindung des Psalmtones mit dem Texte ergibt sich ohne weiteres, wenn man einige Verse von Responsorien derselben Tonart untereinander stellt. Die folgenden Tabellen sind auf solche Weise aus der Handschrift 12044 der Pariser Nationalbibliothek, dem Antiphonar von St. Maur des Fossés, aus dem 12. Jahrhundert gewonnen:

Die responsoriale Offiziumspsalmodie[1].

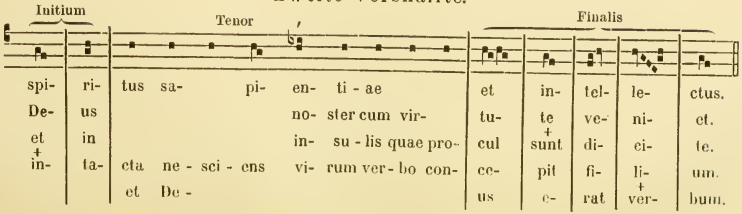
Nach Cod. 12044 der Pariser Nationalbibl.

I. Ton.

Erste Vershälfte.



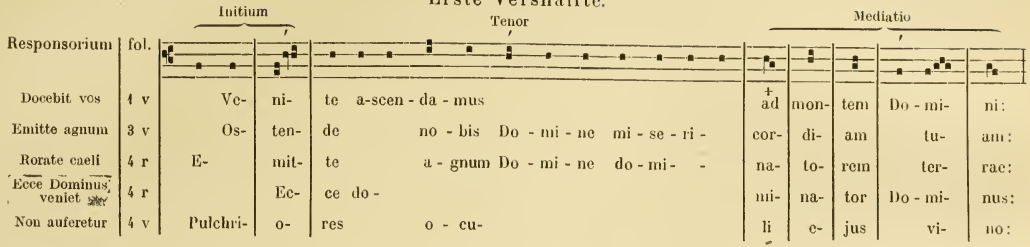
Zweite Vershälfte.



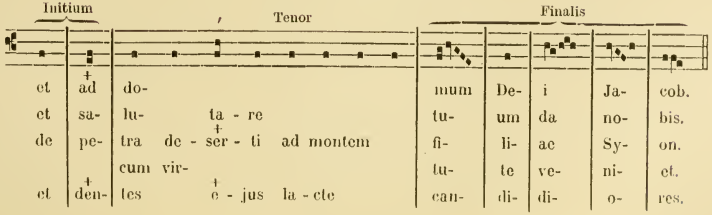
[1] Über den mit 1 versehenen Silben steht das liqueszierende Ersatzzeichen, statt des Pes der Epiphonus, statt der Flexa der Cephalicus.

II. Ton.

Erste Vershälfte.

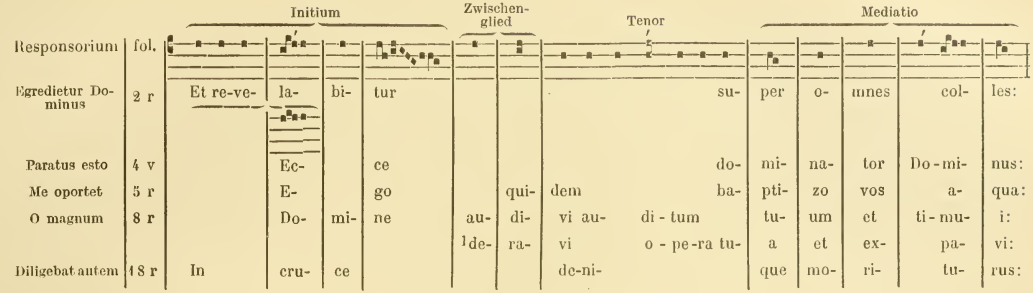


Zweite Vershälfte.

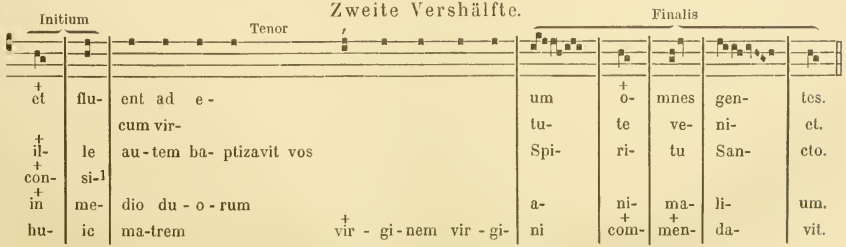


III. Ton.

Erste Vershälfte.



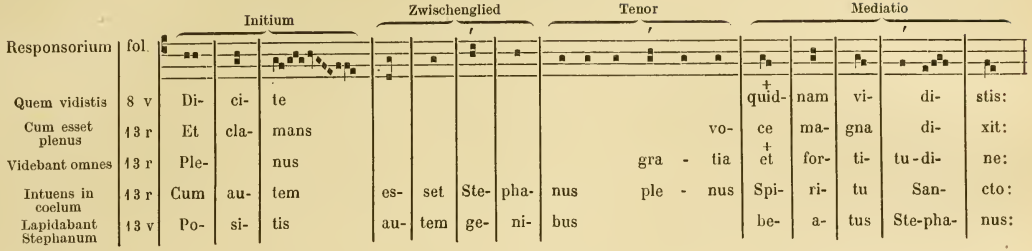
Zweite Vershälfte.



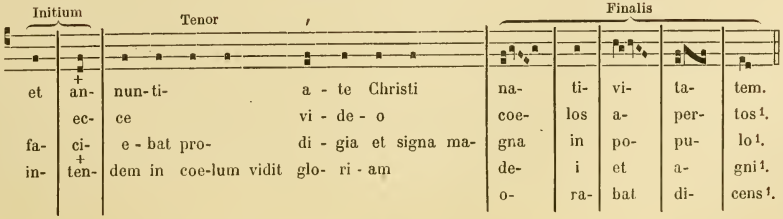
[1] Der Vers *Domine audivi* hat eine doppelte Mediante, springt daher von dem Initium der zweiten Vershälfte zum Tenor der ersten Vershälfte zurück.

IV. Ton.

Erste Vershälfte.



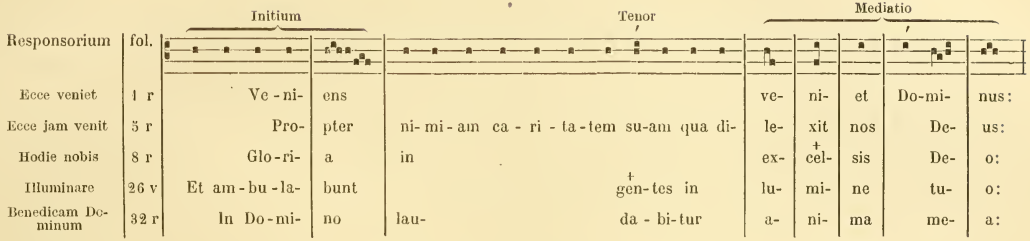
Zweite Vershälfte.



[1] Hier steht eine eigene Schlußfigur; darüber nachher.

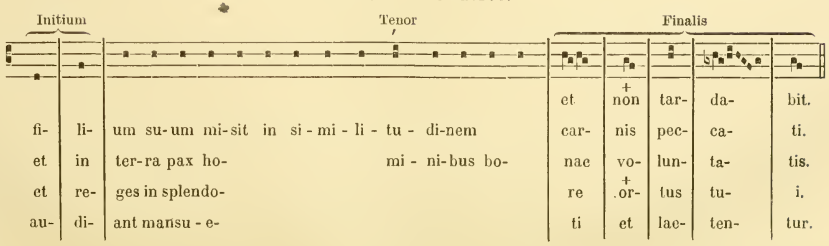
V. Ton.

Erste Vershälfte.



Responsorium	fol.									
Ecce veniet	1 r	Ve - ni-	ens			ve-	ni-	et	Do-mi-	nus:
Ecce jam venit	5 r	Pro-	pter	ni - mi - am ca - ri - ta - tem su-am qua di-		le-	xit	nos	De-	us:
Hodie nobis	8 r	Glo - ri-	a	in		ex-	cel-	sis	De-	o:
Illuminare	26 v	Et am - bu - la-	bunt		gen-tes in	lu-	mi-	ne	tu-	o:
Benedicam Dominum	32 r	In Do - mi-	no	lau-	da - bi - tur	a-	ni-	ma	me-	a:

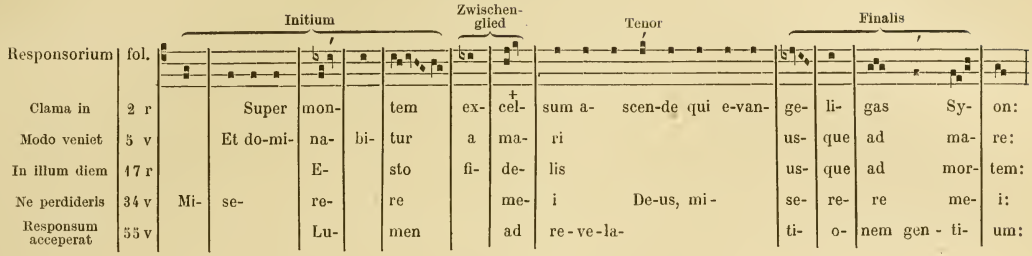
Zweite Vershälfte.



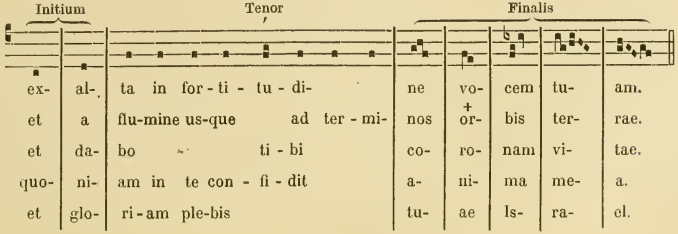
			et	non	tar-	da-		bit.
fi-	li-	um su-um mi-sit in si - mi - li - tu - di-nem	car-	nis	pec-	ca-		ti.
et	in	ter-ra pax ho- mi - ni-bus bo-	nae	vo-	lun-	ta-		tis.
et	re-	ges in splendo-	re	or-	tus	tu-		i.
au-	di-	ant mansu - e-	ti	et	lae-	ten-		tur.

VI. Ton.

Erste Vershälfte.

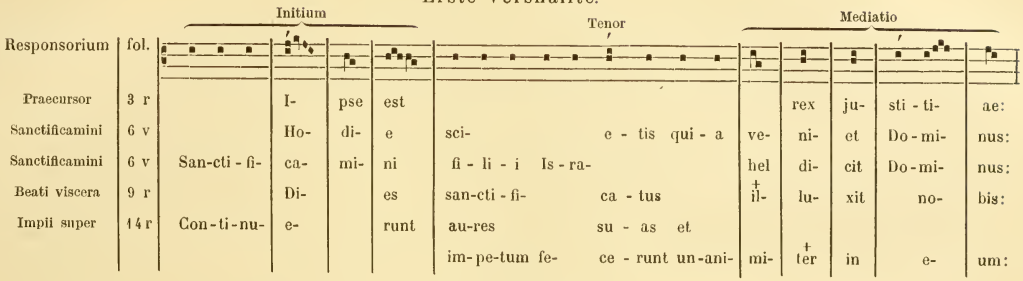


Zweite Vershälfte.



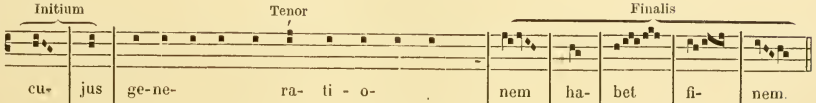
VII. Ton.

Erste Vershälfte.



Responsorium	fol.											
Praecursor	3 r		I-	pse	est					rex	ju-	sti-ti-	ae:
Sanctificamini	6 v		Ho-	di-	e	sci-		e-tis qui-a	ve-	ni-	et	Do-mi-	nus:
Sanctificamini	6 v	San-cti-fi-	ca-	mi-	ni	fi-li-i	Is-ra-		hel	di-	cit	Do-mi-	nus:
Beati viscera	9 r		Di-		es	san-cti-fi-		ca-tus	il-	lu-	xit	no-	bis:
Impii super	14 r	Con-ti-nu-	e-		runt	au-res		su-as et					
						im-pe-tum	fe-	ce-runt un-ani-	mi-	ter	in	e-	um:

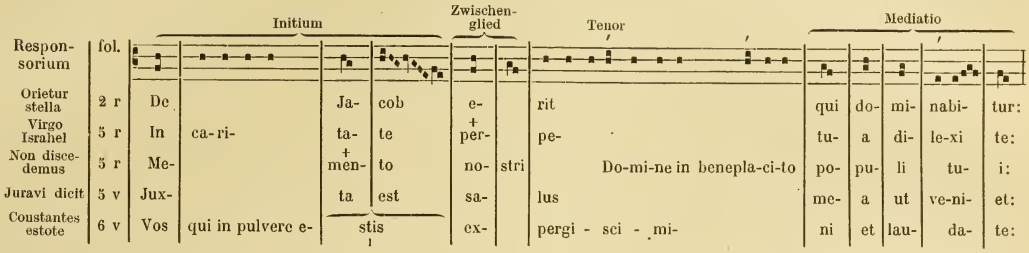
Zweite Vershälfte.



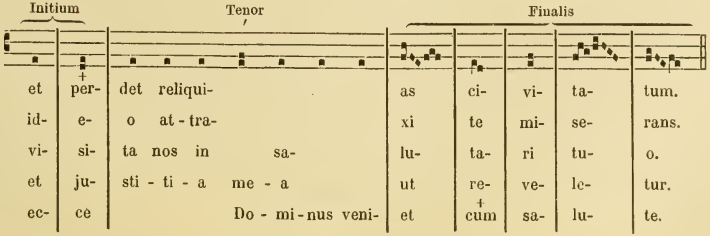
cu-	jus	ge-ne-	ra-ti-o-	nem	ha-	bet	fi-	nem.
		et ma-		ne	vi-	de-	bi-	tis.
		et e-		sto-	te	pa-	ra-	ti.
ve-	ni-	te	gen-tes et a-do-	ra-	te	Do-	mi-	num.
et	e-	ji-ci-en-tes	e-um ex-tra civita-	tem	la-	pi-	da-	bant.

VIII. Ton.

Erste Vershälfte.



Zweite Vershälfte.



Daß diese Psalmformeln nicht von den antiphonischen abgeleitet, etwa durch melodische Bereicherung aus ihnen gewonnen sind, leuchtet auf den ersten Blick ein. Sie erinnern nur von ferne an die Töne der Chorpsalmodie, verlaufen vielmehr in eigenen melodischen Linien, die namentlich bei wenig umfangreichem Text kaum etwas Psalmodieähnliches an sich tragen. Wie aber die acht antiphonischen Töne einen und denselben Grundriß erkennen lassen, so gehören auch die acht responsorialen Formeln zueinander; ihr Bau ist der gleiche und ihre Fixierung hat offenbar zu gleicher Zeit stattgefunden. Ihr Normalumfang ist der einer Quinte oder Sexte, nur die sechste Formel überschreitet den Ambitus einer Oktave.

Die am meisten in die Augen springende Eigentümlichkeit dieses höchst entwickelten psalmodischen Stiles ist der

Doppeltenor

der meisten Formeln.

I.	Ton	Tenor	der	ersten	Hälfte	*g*,	der	zweiten	*a*
II.	»	»	»	»	»	*f*,	»	»	*d*
III.	»	»	»	»	»	*a*,	»	»	*c* (*h*?)
IV.	»	»	»	»	»	*g*,	»	»	*f*
V.	»	»	»	»	»	*c*,	»	»	*c*
VI.	»	»	»	»	»	*c*,	»	»	*f*
VII.	»	»	»	»	»	*c*,	»	»	*d*
VIII.	»	»	»	»	»	*c* (*h*?),	der	»	*g*

Nur der V. Ton rezitiert beide Vershälften auf demselben Tenor *c* und erweist sich damit als ein Fremdkörper im Bau der responsorialen Psalmodie. Wir erinnern uns hier der Sonderstellung der Introituspsalmodie der VI. Tonart, die im Gegensatz zu allen anderen Tönen die zweite Vershälfte auf einem anderen Tone rezitiert als die erste. Merkwürdigerweise ist es die *F*-Tonart, die beidemal die einheitliche Struktur der Formeln stört, das eine Mal die plagale, das andere Mal die authentische Form.

In den authentischen Formeln liegt der zweite Tenor einen Ganzton über dem ersten, so daß die Psalmformel den Charakter des Strebens ausprägt. Nur der V. Ton macht wie bemerkt eine Ausnahme und der III. Ton wird ursprünglich als zweiten Tenor den Ton *h* besessen haben, der bereits für die Cursus- und die Introituspsalmodie nachgewiesen wurde. Von den plagalen Formeln rezitiert der II. Ton die zweite Hälfte eine Terz unter der ersten, ebenso der VIII., wenn man als ursprünglichen Tenorton *h* statt des

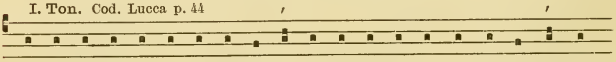
c annimmt. Der VI. Ton fällt von dem ersten Tenor zum zweiten eine Quinte, der IV. erweist dieselbe Unregelmäßigkeit wie die entsprechende Cursusformel, die in den ältesten Quellen zwischen *a* und *g* als Tenorton schwankt. Eine verschiedene Behandlung subsemitonaler und subtonaler Tenores ist nicht vorgenommen, vielmehr haben die acht Formeln die Scheidung der Tonarten in authentische und plagale zur Voraussetzung. Spuren umgestaltender Eingriffe tragen sie aber zahlreich zur Schau und ihre traditionellen Tenores sind nicht mehr diejenigen der ältesten Zeit.

Viel Verwandtschaft hat diese Tenorpraxis mit derjenigen des Invitatoriumpsalmes, nur daß diese Formeln dreiteilig sind und den Tenor nur in der dritten Periode wechseln. Von dem I. und VIII. Ton abgesehen, die in den Invitatorien nicht vorkommen, finden wir die responsorialen Tenores in denen des Invitatoriums wieder (vgl. oben S. 182); nur der VII. Ton rezitiert im Invitatorium immer auf *d*. Diese Gemeinschaft des Tenor berechtigt zu dem Schlusse, daß beide Arten der Psalmodie ungefähr gleichzeitig oder wenigstens mit Rücksicht aufeinander sind festgelegt worden. Vielleicht geschah dies vor der Feststellung der Cursusformeln, denn die Rezitation auf einem Tenor dürfte überall die jüngere Praxis sein. Zuweilen verschwindet, wie aus den Beispielen ersichtlich, die Rezitationspartie vollständig, wenn nämlich der Text nur soviele Silben hat, als Initium und Mediante verlangen. In diesem Falle sieht diese Periode wie eine freie Melodie ohne psalmodischen Charakter aus. Dennoch liegt auch da eine wirkliche psalmodische Struktur vor. Häufig dagegen wird der Tenor beider Vershälften durch geeignete Akzenthebungen unterbrochen. Regelmäßig tritt hier in der ersten Hälfte des Verses der Podatus ein, der die Tenornote mit ihrer Obersekunde verbindet. Der III. Ton hat den Akzentpodatus *a c*. Jedenfalls ist derselbe aus dem archaischen Tenor *h* zu erklären, bei welchem die Akzentsilbe *h c* erhielt; hier wäre dann die Rezitationspartie nicht wie sonst (und auch in der zweiten Vershälfte) zum *c* erhöht, sondern zum *a* erniedrigt worden. Mehr als eine Vermutung läßt sich darüber heute noch nicht aussprechen. In der zweiten Vershälfte wird der akzentuierende Podatus bald durch Verbindung von Tenorton mit Obersekunde gewonnen (I., V., VI., VII., VIII. Ton), bald durch seine Vorbereitung von unten her (III. und IV. Ton). Im III. Ton könnte der Akzentpodatus *h c* den letzten Rest des ursprünglichen Tenor darstellen, im IV. Ton wird der Podatus *e f* durch die gleichlautende Anfangsfigur der Finalis vorbereitet. Bemerkenswerterweise handelt es sich beidemal um das Halbtonintervall und einen subsemitonalen Tenor. Im V. und

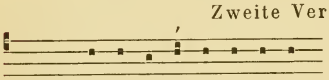
VI. Ton aber, die ebenfalls subsemitonal rezitieren, ist die Akzentsilbe wie sonst behandelt. Auch die Auszeichnung der Akzentsilben hat die Unterscheidung subtonaler und semitonaler Tenores nicht konsequent durchgeführt. Zuweilen wird der akzentuierende Podatus durch eine Tiefbewegung der unmittelbar vorhergehenden Silbe vorbereitet; so in der zweiten Hälfte des II. Tones. Dieselbe Formel überrascht in ihrer ersten Hälfte durch einen Akzentpodatus *g a*, der dem normalen Tenorakzent *f g* vorausgeschickt wird und durch den Ton *g* dann zu diesem überleitet. In dieser Variierung der Tenorrezitation vermittelst der Vorbereitung der Akzente gehen andere Gesangbücher weiter als dasjenige von St. Maur des Fossés. Das Antiphonale von Lucca, ebenfalls im 12. Jahrhundert geschrieben (Cod. 601, veröffentlicht in der Paléographie musicale Bd. IX), bereichert so die Rezitationen des I., II. (hier nur in der zweiten Hälfte), III. (ebenso), IV. (ebenso), VII. (ebenso), VIII. (ebenso) Tones[1]. Für jeden dieser Fälle folge hier ein Beispiel:

Erste Vershälfte.

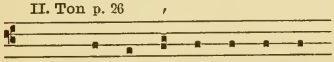
I. Ton. Cod. Lucca p. 44



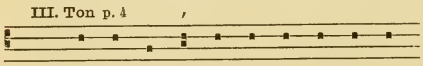
Zweite Vershälfte.



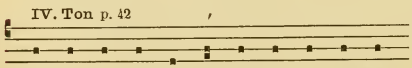
II. Ton p. 26



III. Ton p. 4

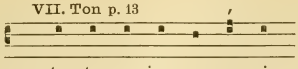


IV. Ton p. 42



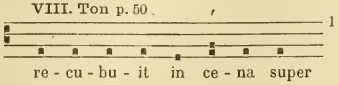
[1] Ich habe mir die sämtlichen Responsoriumverse dieser Handschrift nach Tonarten zu Tabellen zusammengeschrieben. Eine solche zeitraubende, aber ungemein anregende Arbeit vermag besser als theoretische Erörterung in die Geheimnisse der responsorialen Psalmodie einzuführen.

VII. Ton p. 13



po-te-stas e-jus a ma-ri

VIII. Ton p. 50



re-cu-bu-it in ce-na super

Das Initium

erfüllt in den anderen Psalmformeln die Aufgabe, vom Schlußton der unmittelbar vorhergehenden Antiphone, der Tonika, zur Höhe des Tenor überzuleiten. Eine eigene melodische Bedeutung gewinnt es einigemal in der Introituspsalmodie, wo es zuweilen die drei ersten Silben des Psalmverses ergreift. Mit Ausnahme aber des IV. Tones, der hierin das Merkmal späterer Einrichtung in sich trägt, bildet es eine aufsteigende Linie. Ein Fortschritt war noch möglich; das Initium konnte an äußerer Ausdehnung, wie an melodischem Charakter sich noch mehr entwickeln. Tatsächlich geht das responsoriale Initium darin so weit, als sich mit der Bestimmung eines psalmodischen Initium verträgt.

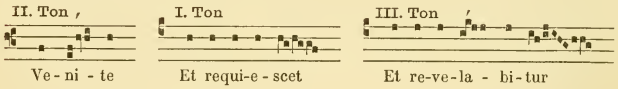
Ganz auffällig und aller psalmodischen Ordnung zuwider erscheinen die zahlreichen Initia, die in der Höhe, sogar über dem Tenorton beginnen und dann in die Tiefe gehen. Die Tendenz des leichten Anschlusses an den Schluß des Responsoriums und die Tonika hat jedenfalls die authentischen Initia nicht mehr beeinflußt; sie beginnen unmittelbar mit der Quinte der Tonika, das des III. Tones in seiner endgültigen Fassung mit der Sexte. Die charaktervolle Bestimmtheit dieser Initia rückt eine Haupteigentümlichkeit der authentischen Tonarten in helles Licht: die Vorliebe für die sogenannte Reperkussion, für die Verbindung von Tonika und Tuba (Tenor) der Tonart. Die plagalen Tonarten entbehren der sieghaften Initia, sie beginnen in der Tiefe oder mäßiger Höhe, schmiegen sich daher dem Schlusse des Responsoriums leichter an. Fast möchte man die authentischen Initia als männlich, die plagalen als weiblich bezeichnen. Es ist jedenfalls der Intention dieser Initia nicht gemäß, wenn einige Handschriften, offenbar um dem Sänger den Anschluß an das Responsorium zu erleichtern, das Initium des I. Tones statt mit *a*, mit *d a* einleiten, dem normalen

[1] Von der Ausschmückung der Rezitation der ersten Vershälfte des VIII. Tones wird nachher die Rede sein.

Anfangston die Tonika vorausschicken, wie z. B. Cod. Lucca 601 einigemal tut (p. 5: *Rorate*, p. 55, 60, 211 u. a.). Dieselbe Handschrift formuliert den Anfang des VIII. Tones: *g c* statt des *a c* der Pariser Handschrift.

Noch seltsamer erscheint die Ausdehnungsfähigkeit des Initium, das allein auf den obigen Beispielen zwei bis acht Silben auszufüllen vermag (vgl. VIII. Ton, R̃. *Constantes estote*). Damit hat das Initium sich ein Recht angeeignet, das wir bisher nur als ein solches der Tenorrezitation kennen. Die Initialfigur heftet sich an ein einziges Wort, wenn dasselbe einen bestimmten Inhalt besitzt, oder an die ersten zusammengehörigen Worte; so *Annunciate*, *Domus* (I. Ton), *Venite*, *Ostende* (II. Ton) usw., oder aber: *Et requiescet*, *In principio* (I. Ton), *Et revelabitur* (III. Ton) usw. Den anderen Psalmformeln durchaus fremd, läßt sich eine solche Berücksichtigung des logischen Wortgefüges in einer Form der Psalmodie verstehen, die mehrmals die Grenze der freien Komposition berührt.

Seiner melodischen Fassung nach besteht das Initium entweder in der melismatischen Auszeichnung der ersten bedeutsamen Akzentsilbe (II. Ton) oder der melismatischen Verzierung der Schlußsilbe des ersten bedeutenden Wortes (I., IV., V., VIII. Ton[1]) oder in beiden zusammen (III., VI., VII. Ton).



Die akzentische Hervorhebung in der Formel des III. Tones beginnt mit *c*, wenn der Text mit der betonten Silbe anhebt. Hier findet eine Art Kontraktion der Formel statt. Als neues formales Bildungselement tritt die melismatische Belastung der letzten Wortsilbe auf; sie stammt aus der freien Komposition, ist aber in der Psalmodie deshalb unerwartet, weil das Melisma kadenzierend wirkt, der Melodie einen Schluß aufdrängt, der in der Verfassung des Textes nicht begründet ist. Möglicherweise liegt in diesem Widerstreit von Text und Melodie das Anzeichen der mangelnden Geschicklichkeit in der Handhabung des melismatischen Stiles, und damit eines hohen Alters. Die Verbindung aber von Akzenthebung und melismatischem Wortschluß hebt das responsoriale Initium in

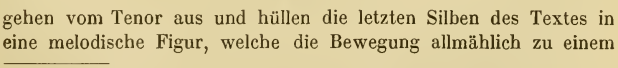
[1] Die Darlegung der Paléographie musicale III p. 60 ff. ist von dem Bestreben beherrscht, die Bedeutung des Wortakzentes für die psalmodischen Gebilde nachzuweisen, konstruiert daher Einwirkungen desselben auch dort, wo sie nicht vorliegen, so in den Initia des I., IV., V., VIII. Tones.

die Sphäre der vollständigen Melodie und damit den Organismus der Psalmodie bis hart an die Grenze des Möglichen; ein weiterer Schritt in derselben Richtung würde wohl die Form gesprengt haben. Das Initium des IV. Tones umfaßt drei Kolonnen. Sein Anfangston ist *a*, der zur ersten Silbe gehört und niemals fehlen darf; die dritte Kolonne ist wieder melismatisch kadenzierend, während die zweite mit der Figur der Flexa nur den Übergang vom Anfangston *a* zum Schlußmelisma vermittelt, bei nicht ausreichendem Text auch ausgeschaltet werden kann (vgl. *Plenus*). Das Initium des VIII. Tones endlich läßt eine Kontraktion seiner beiden letzten Bestandteile zu (vgl. *estis*).

Die alten Sänger haben das Bedenkliche des melismatischen Initiumschlusses gefühlt, insbesondere die Schwierigkeit, an eine ausgewachsene kadenzierende Figur direkt den Tenorton anzuschließen. So erklärt sich das Zwischenglied zwischen Initium und Tenor in den Formeln des IV., VI., VIII. und wohl auch des III. Tones[1]. In den anderen Formeln vollzieht sich der Anschluß ohne solch ein verbindendes Glied, da der Tenorton bereits im Initium wirksam vertreten ist und von dessen Schlußton unmittelbar und leicht erreicht werden kann.

Ungleich anspruchsloser ist das Initium der zweiten Vershälfte. Es ist immer zweisilbig und erinnert mehrfach an das entsprechende der Introituspsalmodie. Die authentischen Tonarten verbinden dabei Flexa und Podatus, — auch das etwas ausgeführtere Initium des VII. Tones wird ursprünglich *c h c d* gelautet haben —, die plagalen versehen die erste Silbe mit nur einem Tone, die zweite mit dem Podatus. Auch hier machen indessen die beiden Formeln der *F*-Tonart eine Ausnahme; sie sind ganz syllabisch. Ein Zwischenglied erübrigt sich hier in allen acht Tonarten, da das Initium mit Ausnahme des V. und VI. Tones selbst mit dem Tenorton schließt. Weniger konsequent ist dieses Initium in dem Antiphonar von Lucca durchgebildet. Man vergleiche:

I. Ton II. Ton III. Ton IV. Ton V. Ton VI. Ton VII. Ton VIII. Ton

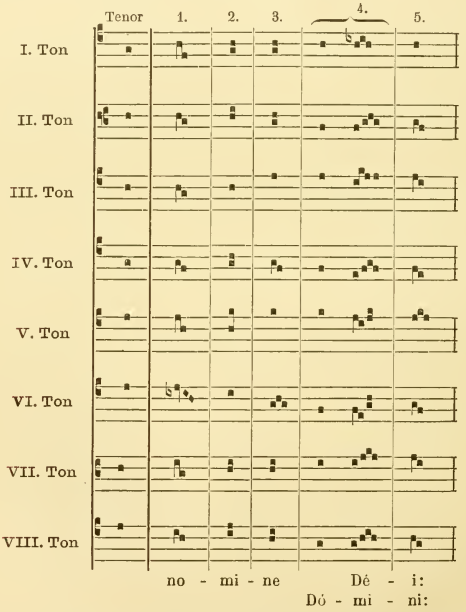


Die Medianten

gehen vom Tenor aus und hüllen die letzten Silben des Textes in eine melodische Figur, welche die Bewegung allmählich zu einem

[1] Die Paléographie musicale III p. 61 und IV p. 154 ff. rechnet das Zwischenglied zur Rezitationspartie.

Stillstande bringt. Sie schließen mit der Quinte oder der Tonika ihrer Tonart, die authentischen mit der Quinte, die plagalen mit der Tonika. Auch darin kommt der strebende Charakter der authentischen Formen und der ruhigere der plagalen unverkennbar zum Ausdruck; die plagalen machen fast eine vollständige Kadenz, und das Weiterspinnen des melodischen Fadens ist nur durch den Text, nicht aber auch durch die Melodie gefordert, wie in den authentischen Medianten. Dennoch wird man im Hinblick auf die Finalen die plagalen Medianten nicht als weniger zweckmäßig bezeichnen. Alle acht Medianten prägen denselben Grundriß aus, eine aus fünf Gruppen bestehende Formel, die unveränderlich ist, nur daß der tonische Trochäus des Textes (*Dei*) unmittelbar vor der Mitte des Verses durch den tonischen Daktylus (*Dómini*) ersetzt und dabei eine Akzentnote eingeschoben wird:

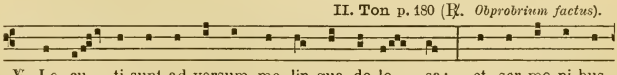


Eine gewisse Analogie dieser Medianten mit den antiphonischen ist unverkennbar. Wie bei diesen, so liegt auch hier der Schwer-

punkt auf der letzten Akzentsilbe (Kolumne 4), die durch eine zunächst steigende, dann fallende Figur (Torculus) ausgezeichnet wird. Nur der V. und VI. Ton wahren auch hier ihre Selbständigkeit, indem sie die akzentuierende Figur umgekehrt formen, zuerst in die Tiefe, dann in die Höhe leiten. Da die Tendenz des Akzentes in die Höhe und nicht in die Tiefe führt, werden beide Medianten nicht dasselbe Alter besitzen wie diejenigen der anderen Tonarten. Die meist zu zwei geordneten Noten der Kolumnen 1, 2 und 3 bereiten durch Umspielung des Tenortones die Akzentgruppe der Kolumne 4 vor; eine eigene melodische Bedeutung besitzen diese Vorbereitungsnoten nicht, sie bringen die Linie in Schwung, damit die Akzentsilbe um so sicherer des erwünschten Nachdruckes teilhaftig wird. Ganz aus der Reihe fällt da wieder die Formel des VI. Tones, welche von der Höhe des Tenor bis zur Tonika zurücksinkt und gegenüber den anregenden, das Interesse wachhaltenden Figuren der anderen Medianten in sich zusammenzufallen scheint.

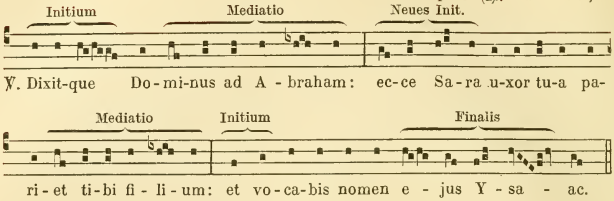
Wie die antiphonischen Psalmtöne, sind auch die responsorialen sämtlich zweiteilig. Eine Flexa, welche der Cursuspsalmodie eine Art Dreiteiligkeit aufdrückt, ist ihr unbekannt. Dafür gelangt die Verdopplung der Mediante, die in der Introituspsalmodie für die Doxologie ℣. *Gloria Patri* und ℣. *Sicut erat* üblich ist, hier zu gesteigerter Anwendung. Allerdings nicht bei der Doxologie am Ende des letzten Nokturnresponsoriums, da diese nur aus dem ℣. *Gloria patri* besteht, ohne ℣. *Sicut erat*, sondern bei anderen Versen von besonderer Ausdehnung. Ein Beispiel dafür ist bereits gelegentlich der III. Tonart angeführt worden. Das Verhalten der Quellen bei so langen Versen ist aber nicht einheitlich. In der Regel ergibt sich dabei die Struktur: erstes Initium — Mediante, (zweites Initium) — Mediante, zweites Initium — Finale, wie im mitgeteilten Beispiel. Hier noch ein Beispiel dieser Doppelmediante aus Cod. Lucca 601:

II. Ton p. 180 (℟. *Obprobrium factus*).



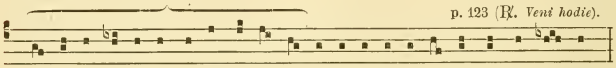
Zahlreicher aber sind die Fälle, in denen die erste Mediante oder das daran angeschlossene Initium variiert werden.

I. Ton p. 121 (℣. *Dum staret*).



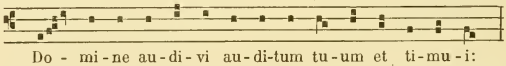
Das neue Initium hat bei noch längerem Texte eine noch entwickeltere Fassung:

p. 123 (℣. *Veni hodie*).



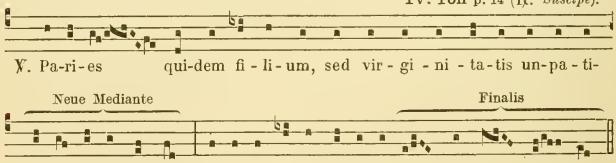
Der II. Ton variiert in diesem Falle zuweilen die erste Mediante:

II. Ton p. 35 (℣. *Beata et*).



Der IV. Ton weist wieder durchgreifendere Veränderungen auch ohne eine doppelte Mediante auf:

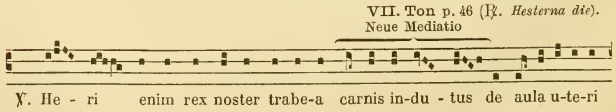
IV. Ton p. 14 (℣. *Suscipe*).

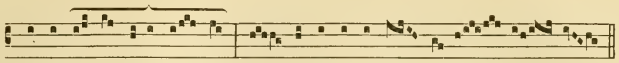


Hier folgt auf die neue Mediante die Wiederholung der ersten Tenorpartie und dann unmittelbar die Finalis, ein Beispiel für die große Anpassungsfähigkeit dieser Formel. Diese Psalmweise ist indessen außerordentlich selten.

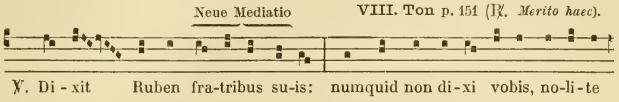
Häufiger ist die Doppelmediante im:

VII. Ton p. 46 (℣. *Hesterna die*).





und im

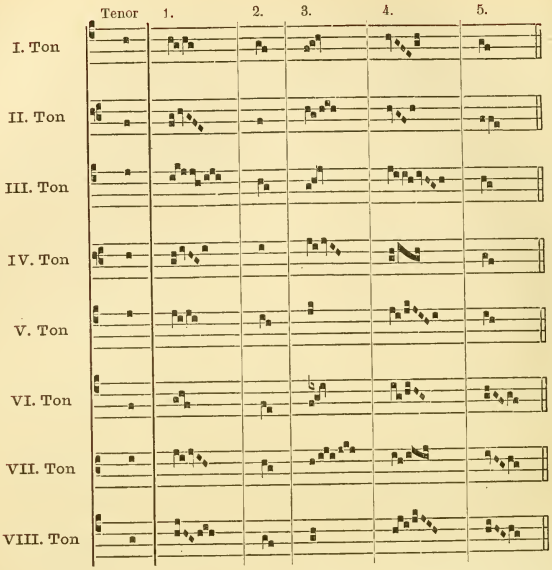


Diese und ähnliche Abweichungen von der Norm, deren Darlegung hier einen zu großen Raum beanspruchen würde, werden verständlich, wenn man sich vorhält, daß die alten Choralisten der Solopsalmodie gegenüber eine freiere Stellung einnehmen durften, als gegenüber der Chorpsalmodie, deren Weisen von zahlreichen Klerikern oder Mönchen meist auswendig vorgetragen wurden. Nur die Formel des V. Tones war am wenigsten Schwankungen und Veränderungen unterworfen.

Die Verbindung der Mediantenformel mit dem Text vollzieht sich nach den angeführten Regeln: die fünf letzten Textsilben werden mit den fünf letzten Gruppen versehen, so aber, daß die für einen tonischen Trochäus gedachte Schlußfigur durch Einschub einer Akzentnote für einen tonischen Daktylus eingerichtet werden kann (vgl. S. 204). Bis zur vollen Selbständigkeit gegenüber dem Texte entwickeln sich die

Finalen.

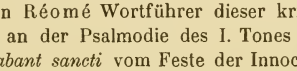
Sie werden in allen acht Tonarten durch eine fünfgliedrige Figur gebildet, die unveränderlich und einfach den fünf letzten Textsilben übergesetzt sind. Sie schmiegen sich naturgemäß an den Tenor an, der meist auch ihren ersten Ton bildet, höchstens um einen Ton nach oben oder unten verlassen wird.



Die Struktur dieser Kadenzen folgt einem einheitlichen Plane. Die Kolumnen 1 und 2 prägen den Typus von Hebung und Senkung aus, und zwar ist die Senkung gleichzeitig als Überleitung zu einem neuen Aufschwung, Kolumne 3, gedacht. Diese neue Hebung ist aber gleichfalls nur die Vorbereitung zur Kolumne 4, in welcher die Formel zwar nicht immer ihren melodischen, aber ihren dynamischen Höhepunkt erreicht. Einigemal, im II., IV. und VII. Ton, liegt die melodische Spitze in der Kolumne 3. Indessen verbieten der V. und VIII. Ton, diese Gruppe als Zentrum der Formel anzusehen. Auch im I., III. und VI. Ton hat Kolumne 3 nur die Aufgabe, die melodische Linie bis zur Gruppe 4 emporzuheben, wo sie dann etwas verweilt. Kolumne 5 schließt mit einer schrittweisen Bewegung in die Tiefe die Kadenz wirksam ab. Der Schwerpunkt der Formeln ruht auf den Gruppen 1 und namentlich 4. Ihrem Komponisten, oder wie man denjenigen nennen will, der sie endgültig formulierte, hat — so möchte man vermuten[1] —, ein Schema wie – ⏑ ⏑ – ⏑ oder ❜ . . ❜ . vorgeschwebt.

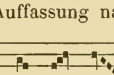
[1] Mehr darüber später.

Kadenzen von solchem Aufbau tragen, so müßte man sagen, ihre innere Begründung in sich selbst und bedürfen einer Rechtfertigung durch etwaige Anpassung an die wechselnden Akzentverhältnisse des Textes nicht, widerstreiten ihr vielmehr. Eine Zerstückelung der Formeln oder Umgruppierung ihrer Bestandteile vermöchte die Physiognomie der Melodie und ihre innere Wahrheit zu zerstören. Dennoch ist es Tatsache, daß gerade diese Vernachlässigung des Textes bereits im 9. Jahrhundert Gegenstand des Tadels und der Verbesserungsversuche der tüchtigsten Männer gewesen ist, in einer Zeit also, die unserer gesamten handschriftlichen Überlieferung von Gesangbüchern weit vorausliegt. Wieder ist Aurelian von Réomé Wortführer dieser kritischen Richtung. Er exemplifiziert an der Psalmodie des I. Tones und dem ℣. *Isti sunt* des ℟. *Cantabant sancti* vom Feste der Innocentes[1]. Er tadelt die Sänger, welche die viertletzte Silbe des Verses (*sanguine*) mehr als nötig belasten, und so statt des Wohlklanges einen Mißklang hervorbringen, wo sie die Mittelsilbe des Wortes kurz singen müßten. Aurelian fügt hinzu, daß derlei Fehler vielfach aus Unkenntnis begangen werden. Seiner Auffassung nach müßte in der Finale



in san - gui - ne a - gni

die zweite Silbe des Wortes *sanguine* lauten:



san-gui-ne

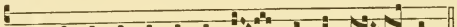
Wo eine kurze Silbe nicht vorliege, betont Aurelian, soll die volle Formel stehen. Dieselbe Unterscheidung langer und kurzer Silben verlangt er nachher für die Responsorien selbst; so müsse im ℟. *Dum staret Abraham ad ilicem Mambre* die Mittelsilbe des Wortes *ilicem* kurz behandelt werden, ebenso wie in seinem ℣. die viertletzte Silbe[2]. Zu Aurelians Zeit war die Praxis des römischen

[1] Vgl. Gerbert, Scriptores I p. 56. Das ℟. mit seinem ℣. steht z. B. im Cod. 390 St. Gallen, dem Antiphonar des Hartker, p. 66—67 der Ausgabe der Paléographie musicale. Hier die Worte Aurelians: »Sunt nonnulli cantores, qui in quarta distinctione istius versiculi modulationem quartae syllabae ante novissimam plus exprimunt quam necesse sit, ac ideo pro euphonia faciunt diaphoniam, cum debuerint *sanguine* (die Neumen fehlen bei Gerbert) dicere correpta syllaba media; et hoc plerisque in locis ob imperitiam agitur«.

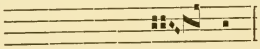
[2] Ebenda p. 59: »quod etiam in quarta syllaba ante ultimam versus responsoriorum huius toni nonnulli inepte agunt plus producentes quam expediat«. Immer wieder kommt Aurelian auf diese Forderung zurück.

Gesanges im Frankenland noch nicht hinreichend gekräftigt. Seine Aufstellungen bezeugen die Schwierigkeiten, welche der ästhetischen Erfassung dieser Kunst entgegenstanden. Dennoch ist die Folgezeit über seine Bedenken hinweggegangen und hat die von ihm bekämpfte Superiorität der musikalischen Formel über den Text der Hauptsache nach praktisch durchgeführt. Aurelian meldet wenig vom Vortrage dieser Medianten und Finalen zu seiner Zeit. Dennoch macht, wie wir sehen werden, gerade das rhythmische Gefüge dieser Formeln die ihnen eigene Textbehandlung verständlich. Die Unveränderlichkeit der responsorialen Medianten und Finalen erhielt sich aber noch lange nach dem Verfall ihrer ursprünglichen Ausführung.

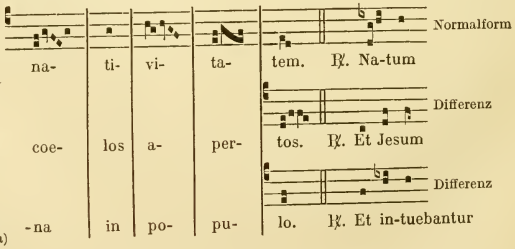
Nach dem ℣. wird jedesmal das ℟. ganz oder seine letzte Periode wiederholt. Während aber in der antiphonischen Psalmodie die Finalis je nach dem Anfang der darauffolgenden Antiphone regelmäßig differenziert wurde, waren solche Differenzen in der responsorialen Psalmodie weniger notwendig. Gesänge von so entwickeltem melodischen Leben, die geschulte Sänger voraussetzen und nicht für den Vortrag einer Menge eingerichtet sind, könnten der Differenzen sogar ganz entbehren. Seltener trifft man daher eine solche in der responsorialen Psalmodie an. Hier eine des VIII. Tones aus Cod. Lucca:



Sie findet ihre Erklärung darin, daß der zu wiederholenden Partie des ℟. bereits im ℟. selbst eine solche Kadenz vorausgeht:



Weiter einige des IV. Tones aus Cod. Paris 12044 mit den Initia der zu wiederholenden Partie:



Das Antiphonar von Lucca, wie schon die Handschrift 390 St. Gallen, versehen diese letzten Verse (Cod. St. Gallen hat das ℟. *Cum esset plenus* nicht) mit dem Normalschluß. Ohne Zweifel bilden diese Differenzen der Responsoriumpsalmodie keinen Bestandteil der allgemeingültigen Praxis.

Eigentümlich ist das Verhalten der Responsorialpsalmodie gegenüber der Doxologie. Die antiphonische Psalmodie, selbst wenn sie wie beim Introitus auf einen Vers zusammenschrumpft, verzichtet außer der Passionszeit niemals auf die ℣℣. *Gloria Patri* und *Sicut erat*. Die Responsorien der Messe, Gradualien und auch Tractus, haben diese Verse niemals, die Responsoria brevia und die letzten Responsoria prolixa jeder Nokturn notieren nur sehr selten die ganze Doxologie; ein Beispiel ist das Weihnachtsresponsorium ℟. *Descendit de coelo*[1]. In der Regel begnügen sie sich mit dem ersten Teil der Doxologie, ohne *Sicut erat*. Andere übernehmen von diesem Vers die erste Hälfte bis zum Worte *semper*[2]. Noch auffälliger sind Fassungen der Doxologie, die aber dem *Gloria Patri* nachgebildet erscheinen, wie *Gloria, honor Deo Patri*[3] etc., *Gloria creatori*[4] etc., *Gloria sit Deo Patri*[5] etc. Bis in den Text dieses altertümlichen Abschlusses eines Psalmes hinein betätigten sich demnach die Komponisten der Nokturnresponsorien, eine Freiheit, die auf dem Gebiete der antiphonischen Psalmodie in so früher Zeit niemand sich anmaßte. Eine gewisse Selbständigkeit gegenüber den Responsorien hat aber von alters her bestanden. Bereits ganz alte Autoren verlangen, daß der Sänger des Responsoriums unter Umständen, wenn der logische Zusammenhang es erforderte, den überlieferten liturgischen Text ändere, um die Wiederholung des ℟. oder seines Teiles nach dem ℣. an diesen passend anzuschließen[6].

Die acht antiphonischen Psalmtöne haben durch das ganze Mittelalter hindurch den Bedarf des Chorgesanges im Offizium bestritten. Anders die responsorialen Formeln. Die Komposition von Responsorien, also Solostücken, war mit der Fixierung des Antiphonars nicht beendet; für besondere Anlässe sah man ein

[1] So Cod. St. Gallen 390. Die Handschrift Lucca hat den zweiten Teil nur bis *semper*.

[2] Vgl. Cod. Lucca p. 33 (℟. *Descendit*), p. 36 (℟. *Ecce annuntio*), p. 354 (℟. *Gaude Maria*), p. 446 (℟. *Veni electa*), p. 477 (℟. *Benedicamus*), p. 518 (℟. *Haec est vera*), p. 525 (℟. *Desiderium*), p. 535 (℟. *Sint lumbi*).

[3] Vgl. Cod. Lucca p. 34.

[4] Ebenda p. 113.

[5] Ebenda p. 518. Vielleicht sind solche Doxologie nichtrömischer Herkunft. Vgl. Teil I S. 134 Anm. 2.

[6] So Amalar und Aurelianus Reomensis. Vgl. Teil I S. 241.

eigenes Responsorium nicht ungern. Nahrung erhielt diese Tendenz durch die Offizien für die neuen Feste des Herrn und der Heiligen seit dem 10. Jahrhundert[1]. Mit ihnen wurden auch neue Psalmtöne in der Liturgie häufiger, wenigstens für die Responsorien. Für die Antiphonen lag ein Bedürfnis neuer Psalmtöne überhaupt nicht vor, denn sie blieben von einem ganzen Psalm gefolgt, und die Anpassung einer neuen Psalmweise an die vielen Verse eines ganzen Psalmes hätte eine wirkliche Schwierigkeit geboten. Bei den Responsorien jedoch handelte es sich immer nur um einen, höchstens (mit der Doxologie) um zwei Verse, die zudem nicht immer den Zuschnitt eines zweiteiligen Psalmverses in Prosa, sondern später oft die Form eines poetischen Verses erhielten. Da sich die alten responsorialen Psalmtöne einem solchen nicht immer gut anpassen ließen, wurden sie in einem freieren Stile komponiert, der auf den herkömmlichen Bau des Initium, des Tenor, der Mediante usw. verzichtete. Von da an war die Herrschaft der acht alten und überall gekannten responsorialen Psalmtöne keine unumschränkte mehr. Bereits im 9. Jahrhundert begegnet man der Neuerung. Aurelian berichtet von Sängern in Gallien, die ungewöhnlich lange Responsorienverse schufen und dabei die überlieferten Singweisen in Mitleidenschaft zogen. Er erwähnt das ℟. *Gaude Maria Virgo* mit dem ℣. *Gabrielem Archangelum*[2], das aber trotz seiner römischen Herkunft sich nicht ohne Widerstand einbürgerte. Deutlicher als in dieser erweiterten Psalmodie des VI. Tones kann man die Abwendung vom responsorialen Psalmstile bereits in dem Offizium de S. Trinitate beobachten, dem ersten Offizium dieser neuen Reihe, dann aber noch mehr im Offizium de S. Afra, das Hermannus Contractus zum Verfasser hat[3], wie auch im ℟. *Libera me Domine* des Totenoffiziums[4]. Unter den Responsorien dieser Art, die eine größere Verbreitung fanden, ist das berühmteste das ℟. *Descendit de coelo* der ersten Weihnachtsnokturn, das bereits im Cod. 390 St. Gallen neumiert vorliegt. Der ℣. *Tanquam sponsus* hat darin eine eigene Melodie; es folgt ein zweiter ℣. *Gloria Patri* und als dritter: ℣. *Sicut erat* (vollständig). Das Antiphonar von Lucca gibt diese Fassung des Verses:

---

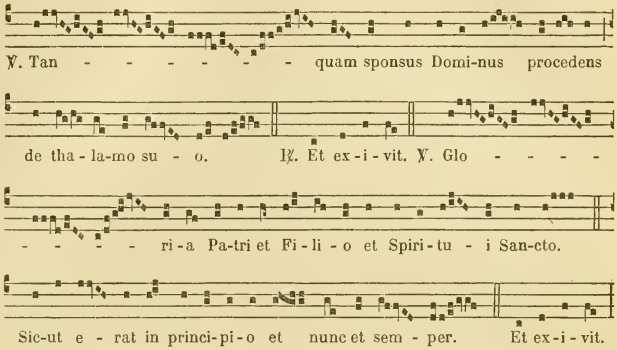
[1] Vgl. Teil I S. 300 ff.

[2] Dasselbe steht zugleich mit seinem Verse in Teil II S. 187. Aurelianus Reomensis bei Gerbert, Scriptores I p. 50.

[3] Vgl. dessen Ausgabe durch Brambach, Karlsruhe 1892.

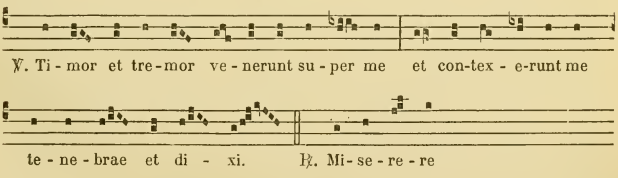
[4] Näheres darüber in der Revue du chant grégorien XIII p. 66 und 94, in der Rassegna gregoriana II p. 541 und IV p. 505.

Psalmodie des I. Tones.



Die Figur auf *suo* und *semper*, welche die Wiederholung des Responsoriums oder der Repetenda vorbereitet, steht auch im Innern des Gesanges bei *edita* vor *Et exivit.* Mehrmals beschäftigen sich die mittelalterlichen Liturgiker mit diesem merkwürdigen Responsorium, zuerst Amalar am Anfang des 9. Jahrhunderts[1].

Eine andere Psalmodie der I. Tonart hat im Cod. Lucca p. 81 das ℟. *Domine ne in ira tua:*



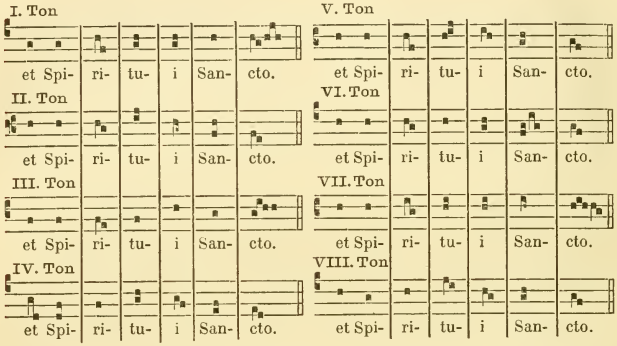
Es kann natürlich nicht Aufgabe dieses Buches sein, die sämtlichen jüngeren responsorialen Psalmtöne vorzulegen, und so mag es mit den zwei angeführten sein Bewenden haben[2].

---

[1] In cap. XVIII seiner Schrift De ordine Antiphonarii, Migne, Patr. lat. CV, 1274. Vgl. dazu Pothier in der Revue du chant grégorien XI, p. 65 ff.

[2] Für denselben I. Ton möge der Leser vergleichen Cod. Lucca p. 535 (℟. *Sint lumbi*), für den II. Ton p. 20 (℟. *Ecce Dominus*), für den III. Ton p. 8 (℟. *Jerusalem*), für den IV. Ton p. 158 (℟. *Ecce mitto*), für den VI. Ton p. 354 (℟. *Gaude Maria*), für den VII. Ton p. 34 (℟. *Verbum caro*), p. 36 (℟. *Annuntio*), p. 388 (℟. *Tradiderunt*), p. 390 (℟. *Vox exultationis*), p. 525 (℟. *Desiderium*), für den VIII. Ton p. 73 (℟. *Testimonium*), p. 113 (℟. *Viditque*), p. 146

Gegen Ende des Mittelalters drängten die Wandlungen des kirchlichen und liturgischen Lebens das Nachtoffizium aus seiner bis dahin bedeutsamen Stellung; vielfach wurde es nicht mehr gesungen, sondern nur mehr gebetet, und wo man an der alten Ausführung festhielt, ging man auf Kürzung aus. Die Finalen der Responsorien scheint man als zu ausgedehnt empfunden zu haben. Einige Bücher sogar der deutschen Überlieferung kürzen sie. So der Tonar des Chronisten Königshofen um 1400[1]:

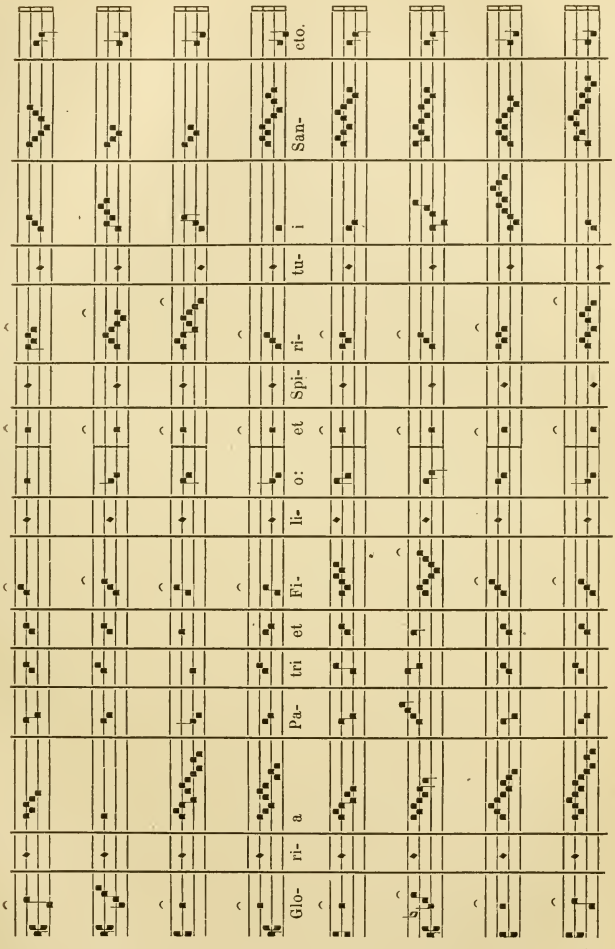


Diese Kürzungen fallen deshalb auf, weil die deutsche Choralpraxis während des ganzen Mittelalters bekanntermaßen durch große Treue gegenüber der Tradition sich ausgezeichnet hat. Sie lehnen sich aber in der Textbehandlung an die klassische Choralzeit an und wollen z. B. die unbetonten Silben nicht prinzipiell ihrer Gruppen entlasten.

Die Fassung, die Guidettis Directorium Chori 1582 von den acht responsorialen Tönen gibt, nähert sich in bezug auf die Tonfolge und die Verbindung von Text und Melodie den Anschauungen des Aurelianus von Réomé.

(℟. *Videntes*), p. 151 (℟. *Dixit Ruben*), p. 405 (℟. *Iste est*), p. 414 (℟. *Domine si tu es*), p. 477 (℟. *Benedicamus*), p. 517 (℟. *Haec est vera*). Die Handschriften mit Partikularoffizien notieren zahlreiche andere psalmodische Formeln. Für das Studium des Wandels der choralischen Anschauungen bieten diese Formeln manches Interessante. Auch jüngere Feste, wie das Fest Corporis Christi, weisen veränderte responsoriale Psalmtöne auf. Vgl. auch die Revue du chant grégorien, Grenoble X p. 168 ff. und die Rassegna gregoriana IV p. 103 ff.

[1] Vgl. F. X. Mathias, Der Straßburger Chronist Königshofen als Choralist, S. 148 ff.


I. Ton
II. Ton
III. Ton
IV. Ton
V. Ton
VI. Ton
VII. Ton
VIII. Ton
Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o: et Spi- ri- tu- i San- cto.

Die unabweisbare Konsequenz dieses Verfahrens[1] war eine radikale Umgestaltung der responsorialen Psalmtöne und schließlich eine Zerstörung ihres ehrwürdigen Baues. Welch ungeschickte Gebilde seither als responsoriale Psalmodie umhergingen, möge man in der Paléographie musicale IV p. 158 ff. nachlesen. Die acht überlieferten Töne sind zu so vielen umgegossen, als Responsorien in den liturgischen Büchern stehen. Die Musiker der neueren Zeit besaßen allerdings von diesen nur selten mehr gesungenen Stücken eine nur geringe, vom Organismus ihrer Psalmodie keinerlei Kenntnis. Daß die Rhythmik der alten Zeit längst entschwunden war, macht ihren Irrtum entschuldbar. Die Mißstände aber, welche bei der Durchführung der Aurelianischen Unterwerfung solcher melodisch entwickelten Tonreihen unter die wechselnden Anforderungen des Textes unvermeidlich sind, rechtfertigen das Verhalten der klassischen Choralzeit mit seinen unveränderlichen Finalen. Die Editio vaticana Pius' X. hat auch hier den Anschluß an die Überlieferung gebracht.

[1] Die kleinen Bögen über den Guidettischen Formeln sollen verlängerte Töne angeben. Es folgt den damit versehenen (Brevis-)Noten regelmäßig das Zeichen der (Semibrevis) ♦.

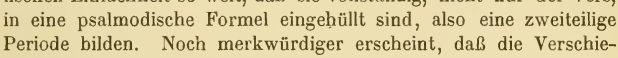
VI. Kapitel.

Die Responsoria brevia.

Die kurzen Responsoria oder Responsoriola, die im säkularen Offizium für die kleineren Tagesstunden, im monastischen auch für Laudes und Vesper vorgeschrieben sind, gehören stilistisch zu den interessantesten Stücken des liturgischen Gesanges[1]. In Text und Singweise weniger entwickelt als die Responsoria prolixa, gleichen sie diesen durch ihren Vers, dem sich oft noch das *Gloria Patri* als zweiter Vers zugesellt. Manche unter ihnen haben melodisch das Aussehen von Responsoria prolixa, andere gehen in der musikalischen Einfachheit so weit, daß sie vollständig, nicht nur der Vers, in eine psalmodische Formel eingehüllt sind, also eine zweiteilige Periode bilden. Noch merkwürdiger erscheint, daß die Verschiedenheit der kirchlichen Zeiten auf ihre formale Gestaltung eingewirkt hat.

A. Viele Responsoria brevia, welche in die Zeit von Septuagesima bis Ostern fallen, waren ehedem wirkliche prolixa, hatten demnach auch deren Psalmodie[2]. Ausnahmsweise finden sich solche auch an den Sonntagen nach Pfingsten. Hier ein Beispiel:

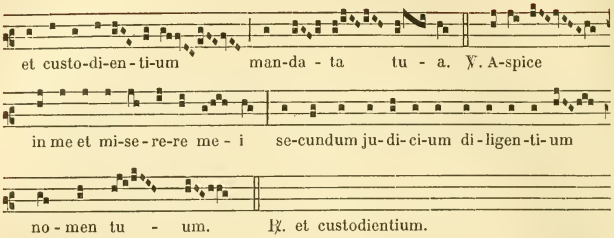
VIII. Modus. Cod. Paris nouv. acquis. 1235 fol. 138 v.



℟. Par-ti-ci-pem me fac De - us, o-mnium ti-men-ti-um te, †

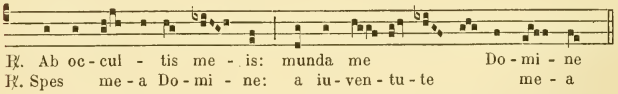
[1] Die Handschrift nouv. acquis. 1235 der Pariser Nationalbibliothek aus dem 12. Jahrhundert stellt in einem Anhang gleichen Alters die sämtlichen ℟. brevia des Kirchenjahres übersichtlich zusammen. Auf diese Quelle geht vornehmlich die folgende Darstellung zurück. Man findet die ℟. aber auch in Cod. Lucca 601.

[2] So das ℟. *Adjutor meus* mit dem ℣. *Neque despicias*, ℟. *Participem me fac* mit dem ℣. *Aspice in me*, ℟. *Ab omni via mala* mit ℣. *A judiciis tuis*, ℟. *Bonum mihi* mit ℣. *Manus tuae*, ℟. *Septies in die* mit ℣. *Erravi*, ℟. *Erue me a framea* mit ℣. *Eripe me*, ℟. *De ore leonis* mit ℣. *Erue a framea*, ℟. *Principes persecuti sunt* mit ℣. *Quasi qui*, ℟. *Usquequo exaltabitur* mit ℣. *Qui tribulant*, ℟. *Fratres mei* mit ℣. *Amici mei*, ℟. *Attende Domine* mit ℣. *Recordare*, ℟. *Ne perdas* mit ℣. *Eripe me*, ℟. *Salvum me* mit ℣. *Intende.*

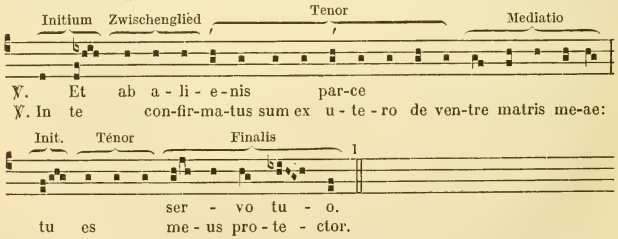


Dieses Responsorium und sein Vers unterscheidet sich von einem Matutinresponsorium des VIII. Modus höchstens durch seine Kürze. Es besteht aus zwei Perioden, während die großen Responsorien, wie wir sehen werden, sich aus drei Perioden zusammensetzen. Diese Klasse braucht hier nicht weiter erörtert zu werden.

B. Eine zweite Klasse von Responsoria brevia, die zum großen Teil derselben liturgischen Zeit zugewiesen sind, ist erheblich einfacher. Vom Vers abgesehen, umfaßt sie nur eine zweigliedrige Periode. Es lassen sich bei ihr mehrere Typen unterscheiden. Der folgende, den ich in zwei Exemplaren vorlege, bewegt sich zwar im Stile der großen Responsorien, hat aber eine kürzere Anfangspartie und eine eigene Psalmformel:



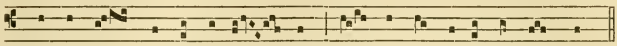
Der Text beider Responsorien nimmt nur die Hälfte eines Psalmverses in Anspruch. Die dazugehörige Psalmodie ist ausgedehnter:

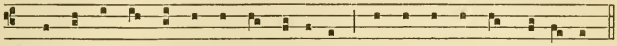


[1] Das englische Antiphonar der Plainsong and Mediaeval Music Society eine Handschrift der Univ.-Bibl. Cambridge aus dem 13. Jahrhundert) hat mit dieser Singweise auch das ℟. *Adjutor meus* mit den ℣℣. *Neque despicias* und *Gloria Patri* an demselben Sonntag Septuagesima.

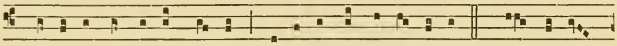
Verwandt damit ist folgende Singweise:

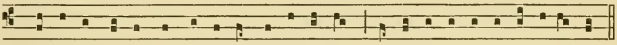
Ebenda fol. 138 v.

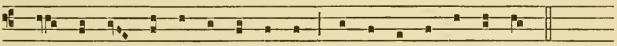




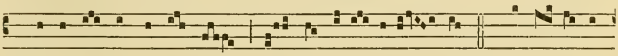
und eine für die Sonntage nach Pfingsten, die ich nach der englischen Handschrift (fol. 108) ausführe, weil diese noch den ℣. *Gloria Patri* hat:

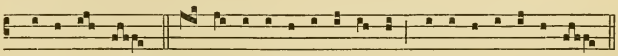




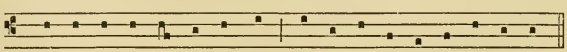


Aus derselben Quelle stammt das folgende Responsorium, dessen ℣. wohl die kürzeste mögliche Ausdehnung hat:

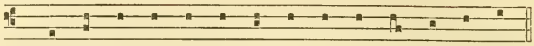




C. Der rezitativischen Form nähert sich mehr die allgemein für die Adventszeit übliche Weise:



Ihre beiden Teile verhalten sich wie Frage und Antwort. Die Psalmodie dazu:

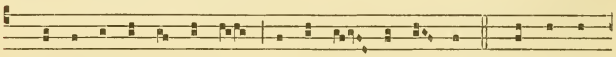


℣. Os-ten-de fa-ci-em tu-am et sal-vi e-ri-mus.
℣. Et sa-lu-ta-re tu-um da no-bis.
℣. Et glo-ri-a e-ius in te vi-de-bi-tur.

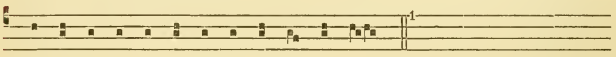
ist eingliedrig und lenkt ohne eigenen Schluß in den Anfang der ℟. wieder ein. Ebenso die Doxologie:

℣. Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i San-cto.

D. Die bisher vorgelegten Singweisen sind fast Ausnahmen, wenn man die große Zahl der anderen Responsorien überschaut. Ihre gewöhnliche Singweise, die an den meisten Tagen des Kirchenjahres wiederkehrt, ist diese:

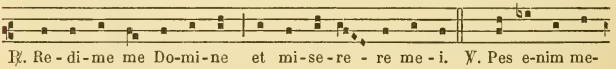


℟. An (-) ge-lis su-is man-da-vit de te: ℣. Ut cu-sto-
℟. Sca(-) pu-lis su-is ob-um-bra-bit ti-bi. ℣. Et sub pen-
℟. Scuto circum da-bit te ve-ri-tas e-ius. ℣. Non ti-

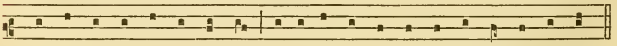


di-ant te in o-mnibus vi-is tu-is.
nis e-ius spe-ra-bis.
-me-bis a ti-mo-re no-ctur-no.

Etwas einfacher ist diese Fassung:



℟. Re-di-me me Do-mi-ne et mi-se-re-re me-i. ℣. Pes e-nim me-

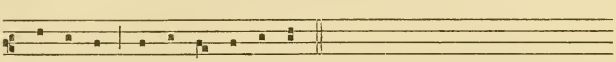


us ste-tit in vi-a re-cta, in eccle-si-is be-ne-di-cam Do-minum.

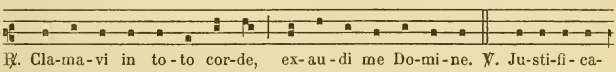
[1] Die Pariser Handschrift hat dieselbe Singweise für die ℟. *In omnem terram* mit dem ℣. *Et in fines*, ℟. *Constitues eos* mit dem ℣. *Memores erunt*, ℟. *Nimis honorati* mit dem ℣. *Nimis confortatus* aus dem Apostelоffizium, sowie die ℟. *Laetamini in Domino* mit dem ℣. *Et gloriamini*, ℟. *Exsultent*

Mit seiner unverkennbaren Zweiteilung erinnert das Anfangsstück ebenso an die Psalmodie wie der Vers, dessen Schluß (bei *Dominum*) den zu wiederholenden zweiten Teil des Anfangstückes (*et miserere mei*) vorbereitet, indem er wie die Adventsweise in seine Tonfolge einmündet.

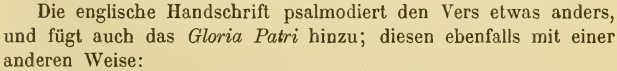
Oft verzichtet die Psalmodie dieses Types auf die akzentische Hebung vermittelst des Tones ℣:



E. Der psalmodische Charakter des Anfangstückes prägt sich aber am deutlichsten dann aus, wenn es, was sehr häufig geschieht, seine Singweise dem Verse mitteilt. Man vergleiche:

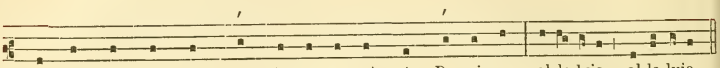


Die englische Handschrift psalmodiert den Vers etwas anders, und fügt auch das *Gloria Patri* hinzu; diesen ebenfalls mit einer anderen Weise:



justi mit dem ℣. *Et delectentur*, ℟. *Justorum animae* mit dem ℣. *Et non tanget* aus dem Offizium plurimorum martyrum, die ℟. *Amavit eum* mit dem ℣. *Stola gloriae*, ℟. *Justum deduxit* mit dem ℣. *Et ostendit*, ℟. *Posui adjutorium* mit dem ℣. *Et exaltavi* aus dem Offizium unius Confessoris und endlich dem ℟. *Adjuvabit eam* mit dem ℣. *Deus in medio* aus dem Offizium virginum.

F. Die Singweise der Festtage hat nur eine einzige Form, wobei die zweite Hälfte des Responsoriums durch ein doppeltes Alleluja gebildet wird. Der Melodie nach unterscheidet sie sich fast nicht von dem vorigen Typus:



℟.	Ho - di - e sci - e - tis quia ve-ni- et Do-mi-nus:	al-le-luja,	al-le-luja.
℣. Et	ma - ne vi- de- bi-tis glo-ri- am e - ius:	al-le-luja,	al-le-luja.
℟.	Cra-stine die de - le - bi-tur in-iqui- tas ter - rae:	al-le-luja,	al-le-luja.
℣.	Et re - gna - bit su - per nos sal-va - tor mun - di:	al-le-luja,	al-le-luja.
℟.	Glo-ria et ho - no - re coronabi e - um Do-mi-ne:	al-le-luja,	al-le-luja.
℣.	Et con-stitui - sti e - um su-per o - pera manu-um tu - a - rum:	al-le-luja,	al-le-luja.
℟.	Justus ut palma flo - re - bit, sic-ut ce- drus Li - ba-ni:	al-le-luja,	al-le-luja.
℣.	Mul - ti - pli- ca- bi-tur in do - mo Do-mi-ni:	al-le-luja,	al-le-luja.

Auch hier sind Responsorium und Vers identisch, das Ganze eine Psalmodie.

Auffälligerweise haben die letzten zwei, am häufigsten gebrauchten Singweisen ausgesprochen Durcharakter. Abgeschlossen wird aber das ℟. breve regelmäßig mit einem Versikel des oder der Solisten, dem nach der oben S. 33 mitgeteilten Formel ein Melisma auf der letzten Silbe angehängt wird. Diese Vokalise klingt wie eine Mollkadenz. Als Ganzes und vom Standpunkte moderner Tonalität betrachtet, besteht demnach das ℟. breve aus einem an Dur anklingenden Hauptteil mit einem mollähnlichen Schluß, eine eigenartig wirkende Verbindung.

Mit seiner stilistischen Buntheit steht das Responsorium breve im Reigen der choralischen Formen einzig da. Sicher verbergen sich hinter dieser Mannigfaltigkeit des Baues geschichtliche Vorgänge. Man wird annehmen dürfen, daß es zu denjenigen Stücken gehört, die bei der Ordnung des liturgischen Gesangschatzes entweder noch nicht überall üblich waren — und das ist wenig wahrscheinlich, da bereits die Regel des heiligen Benedikt von einem brevis responsorius (psalmus) spricht[1] — oder aber es galt als unwichtiger Bestandteil des Offiziums, der einer einheitlichen Regelung nicht bedurfte. Im letzteren Falle sah man von einem Eingriffe in Verhältnisse ab, die an den verschiedenen Orten verschieden gestaltet waren. Dann ließe sich das Responsorium breve etwa zu den Stücken des Ordinarium Missae in Parallele stellen, die ebenfalls nicht zusammen mit dem Proprium fixiert wurden.

[1] Vgl. Teil I S. 34.

Will man weitergehen, so wird man den merkwürdigen Gegensatz der Tonarten in Rechnung stellen. Man möchte die Weise, welche lydisch mit ♭, also durähnlich verläuft, für jünger ansehen, als die anderen mit dem unverfälschten Dorisch, Phrygisch, Mixolydisch. Diese Scheidung dürfte auch deshalb zu Recht bestehen, weil sie mit der Aufstellung in zwei Gruppen zusammentrifft, von denen die eine freier, ungebundener, mannigfaltiger, d. h. älter, die andere regelmäßiger, d. h. jünger, erscheint. So werden ja auch im Leben und in der Entwicklung der Sprache die unregelmäßigen Elemente als die älteren, die regelmäßigen als die jüngeren angesprochen. In der älteren Gruppe werden dann diejenigen ein besonders hohes Alter beanspruchen, welche sich dem R̃. prolixum nähern, aus dem, wie man vermuten kann, die Form des R̃. breve hervorgegangen ist. Damit ergäbe sich als entwicklungsgeschichtliche Reihe etwa die Folge der Typen: A (= R̃. prolixum), B (nach Einfachheit strebend, entsprechend der Haltung der Stücke des Cursus diurnus), C (vorwiegende Syllabik des Baues), D und folgende (definitive durähnliche Fassung). Zur Stütze dieser hypothetischen Ordnung sei auf die Tatsache verwiesen, daß auch die jüngeren Allelujalieder der Messe mit Vorliebe in der jonischen Tonart verfaßt sind.

VII. Kapitel.

Andere rezitativische Stücke.

Den bisher behandelten Formen des Rezitativs und der Psalmodie hat die Kirche in der Messe oder dem Offizium eines jeden Tages ihre bestimmte Stelle angewiesen. Sie füllen dasselbe zu einem großen Teile aus. Zu ihnen gesellen sich einige Gesänge, die nur bei besonderen Anlässen oder an gewissen Tagen des Kirchenjahres erklingen. Es sind der sogenannte ambrosianische Lobgesang (das Te Deum), das Praeconium paschale am Karsamstag, die Lamentationen des Jeremias in den ersten Matutinen der letzten drei Tage der Karwoche, die Passionen, die Genealogien an Weihnachten und Epiphanie und ähnliche Stücke, die zum Teil in die Sphäre der ausgewachsenen Melodie hineinreichen, wenigstens dort gelegentliche Anleihen machen. Sie haben vor den gewöhnlichen Lesungen und Orationen voraus, daß sie in der Regel nicht einfach mit dem Positurae, sondern vollständig in Noten aufgezeichnet wurden, geradeso wie die Antiphonen und Responsorien der Messe und des Offiziums. Da sie aber nicht der ersten Ordnung des Kirchengesanges angehören, sind sie weniger einheitlich überliefert. Im Laufe der Jahrhunderte und auf dem Wege durch die Kirchen des Südens und Nordens erfuhren sie mancherlei Wandlungen, welche die Feststellung ihrer ursprünlichen Fassung erschweren[1].

Die Singweise des sog. ambrosianischen Hymnus

Te Deum[2]

nimmt im Gesamtschatze der choralischen Formen dadurch eine singuläre Stellung ein, daß sie der einheitlichen Gestaltung ent-

---

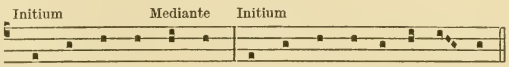
[1] Stücke, wie das einfache Gloria und Credo der Messe, die stilistisch in denselben Zusammenhang gehören, werden besser beim Ordinarium Missae besprochen.

[2] Vgl. darüber Teil I S. 172, sowie die Gregorianische Rundschau 1907 S. 49 ff.

behrt. Seine stückweise Zusammensetzung hat der Melodie ihre Eigenart aufgedrückt. Seit langem hat die bereits durch die Musica Enchiriadis und Guido[1] bezeugte Lesart, die mit *d f g* anhebt, einer jüngeren, um einen Ganzton höheren, Platz gemacht: *e g a*. Aber auch in dieser Fassung ist das uneinheitliche Wesen der Singweise noch deutlich wahrnehmbar.

Sie zerfällt in drei Teile, von denen der erste und zweite psalmodisch, der letzte freier und im Stil einer Antiphone komponiert ist. Hier die Lesart einer Handschrift aus dem 12. Jahrhundert[2]:

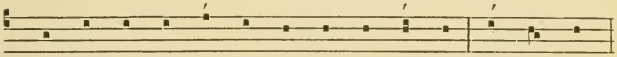
Erster Teil.



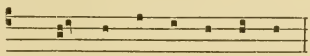
Vers 1: Te De-um lau-da-mus: te Do-mi-num con-fi-te-mur.

Diese an die Psalmformel des IV. Modus, wie an das *Per omnia saecula* der Präfation erinnernde Weise gilt für die ersten Verse mit einigen in der folgenden Tabelle vermerkten Varianten.

Erste Vershälfte.



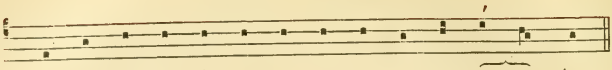
V. 2	Te	ae - ter - num	Pa - trem:
3	Ti -	bi o - mnes	an - ge - li:
4	Ti -	bi che - ru - bin et	se - ra - phin:
6	Ple - ni	sunt coe - li et	ter - ra:
7	Te	glo - ri - - -	o - sus:
8	Te	pro - phe - -	ta - rum:
9	Te	mar - ty - rum can - di - da - tus:	
10	Te	per or - bem ter - -	ra - rum:
12	Ve -	ne - ran - dum tu - um	ve - rum:



5 San-ctus
San-ctus
San-ctus Do-mi-nus
11 Pa-trem
13 Sanctum quoque

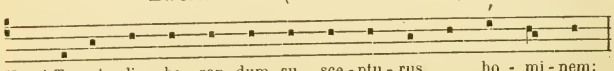
[1] Vgl. Gregorianische Rundschau S. 99 ff., auch oben S. 66 u. a.
[2] Vgl. ebenda S. 82 ff.

Zweite Vershälfte.



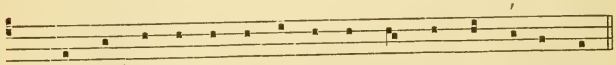
V. 2 o - mnis ter - ra ve - ne - ra - tur.
3 ti - bi coe - li et u - ni - ver - sae po - te - sta - tes.
4 in - ces - sa - bi - li vo - - ce pro - cla - mant.
5 De - us Sa - ba - oth.
6 ma - je - sta - tis glo - - - ri - ae tu - ae.
7 a - po - sto - - - lo - rum cho - rus.
8 lau - da - - - bi - lis nu - me - rus.
9 lau - - - - - dat ex - er - ci - tus.
10 san - cta con - fi - te - - tur ec - cle - si - a.
11 im - men - sae ma - je - sta - tis.
12 et u - - - - - ni - cum Fi - li - um.
13 pa - ra - - - - cli - tum Spi - ri - tum.

Zweiter Teil (Erste Vershälfte).



V. 16[1] Tu ad li - be - ran - dum su - sce - ptu - rus ho - mi - nem:
17 Tu de - vi - cto mor - - - tis a - cu - le - o:
18 Tu ad dex - te - ram De - i se - des:
20 Te er - go quae - su - mus tu - is fa - mu - lis sub - ve - ni:
24 Per sin - gu - los di - es:
25 Et lau - da - mus no - men tu - um in sae - cu - lum:
26 Di - gna - re Do - mi - ne di - e i - sto:
27 Mi - se - re - re no - stri Do - mi - ne:
28 Fi - at misericordia tua Domi - ne su - per nos:

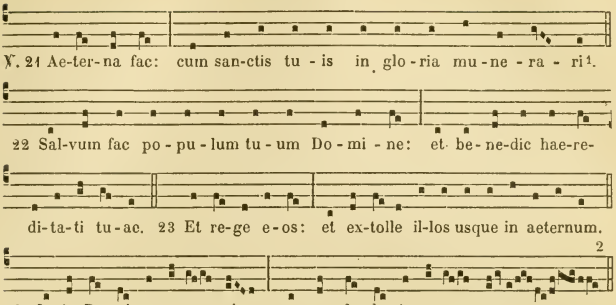
Zweite Vershälfte.



V. 14 Tu Rex glo - ri - ae Chri - ste.
15 Tu Pa - tris sempi - - - ter - nus es fi - li - us.
16 non hor - ru - i - sti vir - gi - nis u - te - rum.
17 a - pe - ru - isti cre - den - ti - bus re - gna coe - lo - rum.
18 in glo - ri - a Pa - tris.
19 ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus.
20 quos pre - tioso sangui - - - ne re - de - mi - sti.
24 be - - - - - ne - di - ci - mus te.
25 et in sae - cu - lum sae - cu - li.
26 si - ne pec - ca - to nos cu - sto - di - re.
27 mi - - - - - se - re - re no - stri.
28 quem - ad - modum spe - ra - vi - mus in te.

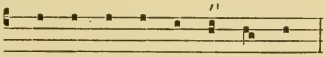
[1] V. 14 und 15 sind ganz in der zweiten Vershälfte einbegriffen.

Dritter Teil.



Die beiden ersten psalmodischen Stücke erinnern durch ihren subtonalen Tenor *a* an die Frühzeit der lateinischen Psalmodie, während der in dem dritten freieren Stück bevorzugte Rezitationston *f* auf eine spätere Zeit hinweist. Durchbrochen wird aber dieser dritte Teil durch eine Schicht, welche die ℣℣. 24—28 umfaßt, die melodisch dem zweiten Teil folgen, in den obigen Tabellen diesem auch eingefügt sind. Dieser Einschub macht die Zusammensetzung des Gesanges noch verwickelter.

Ein anderes Ergebnis späterer Arbeit bildet der Ersatz des subtonalen Tenor im ersten und teilweise auch im zweiten Teile durch den subsemitonalen Ton *c*. Die Auszeichnung der ersten Akzentsilbe zu Beginn des ersten Teiles könnte ihn vorbereitet haben. Jedenfalls notieren andere Quellen, wie z. B. Cod. Vatic. lat. 598 der vatikanischen Bibliothek[3] aus dem 13. Jahrhundert diese Partien folgendermaßen:



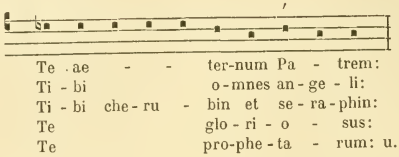
Te ae - ter - num Pa - trem:
Ti - bi o - mnis an - ge - li:
Ti - bi cherubin et se - ra - phin:
Te glo - ri - o - sus:
Te pro - phe - ta - rum: u. a.

[1] Dies ist die ursprüngliche Lesart; der heutige Text »in gloria numerari« ist jüngeren Datums.

[2] Das Schlußmelisma, das sich in vielen Handschriften findet, ist nichts anderes als das antiphonische Pneuma des IV. Tones, wie es an Festtagen gerne gewissen Antiphonen angehängt wurde. Heute ist es nicht mehr gebräuchlich.

[3] Aus ihr veröffentlicht Bannister, Paleografia musicale Vaticana, ein Faksimile, tav. 97b; vgl. dazu den Text p. 155 Nr. 519.

Das Münchener Breviarium secundum consuetudinem curiae Romanae[1], ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert, notiert diese Verse einen Ton tiefer, also in der Tonlage der Musica Enchiriadis und Guidos:



Hier ist das Initium der zuerst angeführten Fassung verschwunden. Man zog offenbar den kraftvolleren Anfang mit dem hohen Tenor vor. Dieser subsemitonale Tenor kennzeichnet auch die Fassung des Te Deum in neuerer Zeit, und zwar unterscheidet man einen Tonus solemnis, der dem Tenor das Initium vorausschickt, und einen Tonus simplex, der meist direkt mit dem Tenor beginnt. So auch das Antiphonarium vaticanum 1912. Merkwürdigerweise hat der neue Tenor immer nur die ersten Vershälften ergriffen; die zweiten singen regelmäßig und noch heute subtonal, so daß das Te Deum heute der Gattung der Rezitationen mit doppeltem Tenor einzureihen ist.

Das Te Deum schmückt seit mehr wie tausend Jahren das Nachtoffizium der Sonn- und Festtage. Das erklärt wohl seine trotz der Varianten und der verschiedenenartigen Aufzeichnung in allem Wesentlichen einheitliche Überlieferung. Nur einmal im Kirchenjahre, bei der Weihe der Osterkerze am Karsamstag, erklingt das durch seine anziehende liturgische Umgebung und seine schwungvolle Melodie gleich ausgezeichnete

Praeconium paschale[2].

Es steht dem Te Deum an Alter zum mindesten nicht nach; bereits der heilige Augustinus kennt es. Ursprünglich mehr der Improvisation des vortragenden Diakons anheimgestellt, hat sein Text seit dem 9. Jahrhundert eine mehr einheitliche Fassung angenommen. Mit größerer Zähigkeit blieben die einzelnen Kirchen ihren ererbten Singweisen treu. Eigentlich datiert die vollkommene

1 Vgl. darüber Neumenkunde 2. Aufl. S. 305 ff.

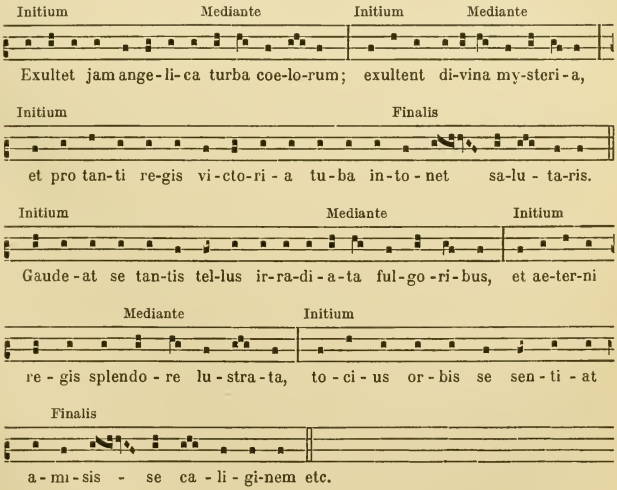
2 Vgl. das kirchliche Handlexikon I Sp. 1407, das Handbuch der kath. Liturgik von Thalhofer-Eisenhofer I S. 642 ff., sowie namentlich Ebner im Kirchenmus. Jahrbuch für 1893 S. 73 ff.

Einheitlichkeit in Text und Melodie erst aus der Zeit der liturgischen Zentralisation nach dem Konzil von Trient.

Das Exsultet beginnt mit einigen der Osterfreude gewidmeten Versen. Daran schließt sich eine längere Präfation, die mit den üblichen Akklamationen eingeleitet wird und in den gewöhnlichen Orationsschluß (*per eundem Dominum nostrum Jesum Christum* etc.) mündet.

Unter den Quellen für seine Singweise nehmen die aus Mittel- und Süditalien stammenden kunstgeschichtlich wichtigen Exsultetrotuli eine besondere Stellung ein. Sie sind die Zeugen der im Umkreis von Montecasino und Benevent üblichen Praxis. Vom 13. Jahrhundert an wurde das Missale Hauptträger seiner Überlieferung und ist es bis zur Stunde geblieben.

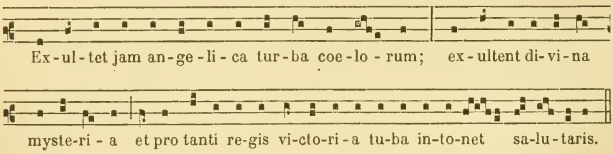
Der Gegensatz der beiden Tenortypen, der die Schicksale der Psalmodie und der Oration bestimmt, durchzieht auch die Geschichte des Exsultet, und zwar hat wie überall, so auch hier der subsemitonale Tenor schließlich den älteren subtonalen verdrängt. Italische Quellen, namentlich die Rotuli, überliefern die ältere Fassung folgendermaßen[1]:



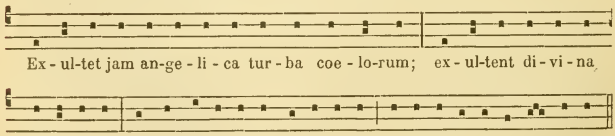
[1] Vgl. die vollständige Fassung sowie ihre Analyse in der Paléographie musicale IV p. 173 ff.

Beide Verse rezitieren subtonal mit dem als *d* notierten Tenor. Das Initium beschränkt sich auf die Erhebung der ersten Akzentsilbe, und zwar vermittelst des Podatus *d e* zu Beginn der Verse, syllabisch zu Beginn der zweiten Glieder. Akzentuierend wirkt in den Rezitationspartien der Podatus *e d*, der durch das *e* der vorhergehenden Silbe vorbereitet wird. Entwickelter erscheint die Mediante; sie umfaßt je nach Bedarf die fünf oder sechs letzten Silben, wobei der Torculus *d e d* in zwei zweitonige Gruppen, *d e* und *e d*, zerlegt wird. Die Finalis bietet dieselbe melodische Linie in etwas reicherer Form. Obschon weitläufiger disponiert als die uns bisher bekannten Rezitationen, vermag diese Singweise wegen ihrer Monotonie künstlerisch wenig zu interessieren. Die Mediante hat das Aussehen einer vollen Kadenz und entbehrt der für ihre natürliche Wirkung notwendigen Spannung. Selbst die Finale überschreitet an keiner Stelle den Umfang einer Terz, in dem sich der Gesang fast vollständig abspielt.

Die Handschrift Barber. 545 der vatikanischen Bibliothek aus dem 12. Jahrhundert, ein Pontificale von Villa magna, hat fol. 226 die folgende ungleich anregendere Lesart[1]:



Eine zweite, ebenfalls subtonale Melodie, die aus Mittel- oder Norditalien stammt, hat sich in einer Handschrift von Arezzo erhalten[2]. Die Anfangspartie bis zur Präfation benutzt eine Formel, die hier in den zwei ersten Versen abgedruckt sei:

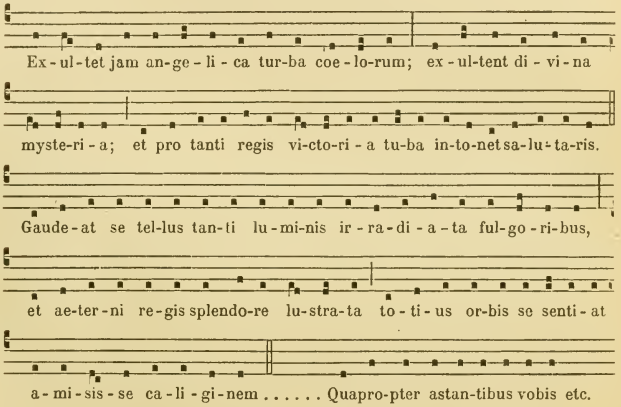


[1] Ich übergehe die zahlreichen Zierzeichen, welche sich in den Handschriften mit Beneventer und Montecasinensischer Notation meist an die syllabische Rezitation heften.

[2] Auch sie ist zuerst von der Paléographie musicale l. c. p. 186 veröffentlicht worden.

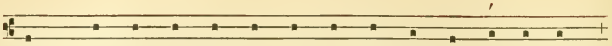
Die Rezitation, die sich auf dem gewöhnlichen subtonalen Tenor *a* vollzieht, wird nach dem Initium nur durch die Untersekunde des Tenor, *g*, unterbrochen, nach welcher der Tenorton selbst akzentuierend verwendet wird. Eine Mediante ist nicht vorhanden, die Finalis hat mehr aufhaltenden, hinweisenden als abschließenden Charakter. Nur wenig geht der Umfang dieser Weise über denjenigen der zuerst erwähnten hinaus.

Im Norden hat die subsemitonale Rezitation schon früh Fuß gefaßt. Einige Handschriften schwanken zwischen subtonalem und subsemitonalem Tenor, so das Missale plenarium von S. Dionys (Paris) in Cod. 1695 der Bibliotheca Casanatense in Rom aus dem 12.—13. Jahrhundert. Hier der Anfang dieser Fassung:

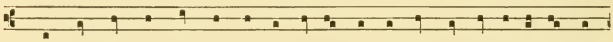


Zum vollständigen Siege ist die subsemitonale Tuba in der Zisterzienser Lesart gekommen, die ich wieder dem Normalkodex in Dijon entnehme. Sie rezitiert den ganzen Text im Tone der Präfation, so daß man sagen kann, die mittlere Partie mit der Präfation habe die anderen in ihren Bann gezogen. Regelmäßig erscheint in der Handschrift die Mediante mit dem Zeichen des Punctus elevatus versehen ✓. Die Präfationsfinale erscheint nur in der Präfation selbst, während in der Einleitung die Finale ebenso moduliert wie die Mediante, nur einen Ton tiefer:

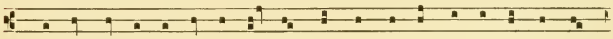
Hier die vollständige Fassung der Zisterzienser:



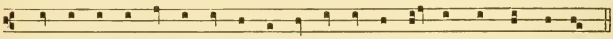
Ex - ul - tet jam an - ge - li - ca tur - ba coe - lo - rum ✓
ex - ul - tent di - vi - - - na my - ste - ri - a ✓
Gaudeat se tellus tantis irradia - ta ful - go - ri - bus ✓
et ae - ter - ni re - gis splen - do - - re lu - stra - ta ✓
Lae - tetur et mater ecclesia tanti luminis adornata ful - go - ri - bus ✓
Qua - propter astantibus vobis fratres caris-
simi ad tam miram sancti huius luminis cla - ri - ta - tem ✓
u - na mecum quaeso Dei omnipotentis mi-
sericordiam in - vo - ca - te ✓
ut qui me non meis meritis intra levitarum
numerum dignatus est ag - gre - ga - re ✓
luminis sui gratiam infundendo cerei huius lau-
dem imple - - - - - re per - fi - ci - at ✓
Per Dominum nostrum Jesum Christum fi - li - um tu - um ✓
qui cum eo vivit et regnat in unitate Spiritus San - cti De - us ✓



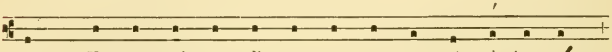
Per o - mni - a sae - cu - la sae-cu-lo-rum. A-men. Do - minus vo-biscum.



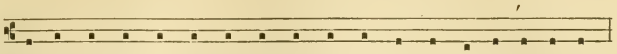
Et cum spi - ri - tu tu - o. Sur-sum cor - da. Ha-be-mus ad Do - mi-num.



Gra - ti - as a - gamus Do-mi - no De - o nos-tro. Dignum et jus-tum est.

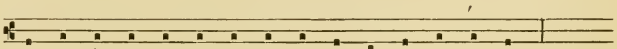


Ve - re qui - a di - - - num et justum ✓
invi - sibilem Deum omnipotentem patrem fi-
lium que eius unigenitum Dominum no-
strum Jesum Christum toto cordis et
mon - - - - - - tis af - fe-ctu ✓
Qui pro nobis aeterno patri Adae de - bi - tum solvit ✓
Haec sunt e - nim fe - - - sta pa - schali - a ✓
in quibus verus ille a - - - gnus oc - ci - di - tur ✓
etc.
Per Dominum nostrum Jesum Christum fi - li - um tu-um ✓
qui tecum vivit et regnat in unitate spiritus san - cti De-us ✓



et pro tan - ti re - gis victoria tu - ba in - to - net sa - lu - ta - ris.

to - tius or - bis se sen - ti - at a - mi - sis - se ca - li - gi-nem.
et mag-nis po-pu-lo-rum voci-bus haec au - la re - sul - tet.



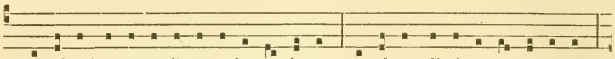
et vo - cis mi - ni - ste - ri - o per - so - na - re.
et ve-teris piaculi cautionem pio cru - o - re de - ter - sit.

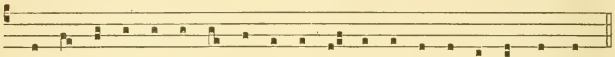
e - iusque san-gui - ne po-stes con-se-cran-tur.

etc.

per o-mni - a sae - - cu - la sae-cu - lo - rum. Amen.

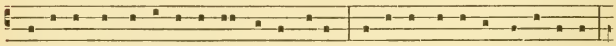
Diese Fassung erhielt sich in manchen Gegenden bis ins 16. Jahrhundert. Die Münchener Handschrift Cod. lat. 8065, ein Benedictionale und Processionale aus dem 16. Jahrhundert, schreibt sie in gotischen Noten auf ein System von fünf Linien. An anderen Orten muß man sie als etwas ärmlich empfunden haben; namentlich die Schlußperiode jedes Verses befremdete. Eine Handschrift der Berner Stadtbibliothek aus dem 13. Jahrhundert, Cod. 421 A, überliefert diese Lesart:

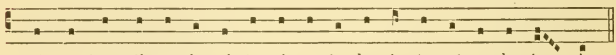




Ebenso die anderen Verse. Die Schlußperiode erhebt sich hier zu bedeutendem Ausdruck.

Dazu kam der begreifliche Wunsch, für den freudenreichen Anlaß eine festlichere, höhere Weise zu besitzen. Dieser Tendenz verdankt die Singweise ihre Entstehung, welche z. B. in der gleichalterigen Handschrift 262 der Stadtbibliothek Reims vorliegt und daselbst (fol. 45) mit den Worten eingeführt ist: »Benedictio cerei, quae cum dulci modulamine canitur post benedictionem ignis«.

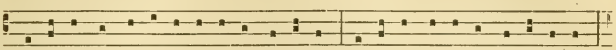




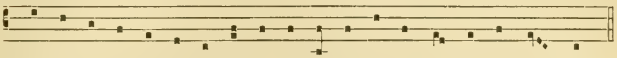
Die Höhernotierung in die Oberquinte ist von da an die Regel geblieben. Die nunmehr im Festkleide prangende durähnliche Weise brauchte sich in der eingeschlagenen Richtung nur wenig mehr bis zu ihrem letzten Stadium zu weiter zu entwickeln, das mit dem

[1] Eine sehr wirkungsvolle, in späteren spanischen Quellen überlieferte Singweise vgl. in der Rassegna gregoriana IX p. 131. Eine andere italischer Herkunft, aber mit einer merkwürdig überladenen Melodie ebenda VII p. 127 ff. Mehrere Fragmente stehen in den Tafeln der Bannisterschen Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina.

römischen Missale in der ganzen Kirche Verbreitung fand, und heute dem Freunde der Liturgie und des Kirchengesanges die frohe Osterbotschaft verkündet:



Exsultet jam ange-li-ca turba coelorum; exsultent di-vi-na myste-ri-a,



et pro tan-ti re-gis vi-cto-ri-a tu-ba in-to-net sa-lu-ta-ris.

Es ist ein langer Weg, den das Praeconium paschale zurücklegen mußte, um zu seiner heutigen sieghaften Weise zu gelangen. Auch sind im vorigen nicht alle seine Vertonungen untersucht worden. Die zuerst besprochene wirkt auf uns, als ob der Text den Sänger gleichgültig gelassen hätte. Allmählich aber hielt der Osterjubel seinen Einzug in die Melodie, und heute kann sie als Muster hochfeierlicher und künstlerisch angemessener Aussprache eines liturgischen Textes gelten.

Die Lamentationen des Jeremias

vertreten in der Ökonomie der Matutinen der Karwoche liturgische Lektionen, sind daher wie diese von Sologesängen, Responsorien begleitet; sie heißen auch bis heute Lektionen. Ihr hervorragender lyrischer Charakter und ergreifender Inhalt hat ihnen aber die Auszeichnung einer eigenen Singweise eingetragen.

Mehrmals hat man in dieser Anklänge an die synagogale Vortragsweise der Klagelieder vermutet, namentlich die akrostichische Verwendung der hebräischen Zählbuchstaben Aleph, Beth usw. gilt als beweiskräftiges Argument dafür. Nur einer althergebrachten, direkt bis ins Judentum hineinreichenden melodischen Formel zuliebe, so heißt es, wurden diese Initialen, die in der gesamten lateinischen Liturgie ihresgleichen nicht haben, beibehalten. Man ist weitergegangen und hat nach direkten Anlehnungen der lateinischen Weise an die synagogale gesucht, in Frankreich zuletzt Parisot, in Deutschland Fleischer. Parisot[1] vergleicht den uns geläufigen Ton der Lamentationen mit der traditionellen Singweise der Juden von Damaskus. Die Verwandtschaft beider ist jedoch wenig ausgreifend und beschränkt sich auf die einige Male erscheinende Kadenz *g f*, die aber unter der sonst durchaus selbständigen damas-

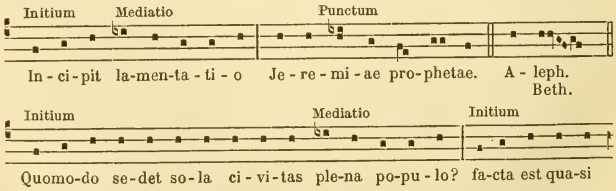
[1] Tribune de St. Gervais VIII p. 351.

zenischen Fassung vollständig verschwindet. Ich vermag an einen Zusammenhang der beiden Weisen nicht zu glauben. Derselbe Forscher veröffentlichte an anderer Stelle[1] eine jüngere Fassung der deutschen Juden von Jerusalem, das Werk des Kantors Sender von Minsk; sie hat ein modern-europäisches Gesicht. Fleischer[2] erinnert an den durch Naumburg überlieferten altjüdischen Rezitationston; dieser verdient aber schon wegen seines modernen Rhythmus im $^4/_4$-Takt wenig Vertrauen. Die Ähnlichkeit mit der römischen Weise der Klagelieder ist auch da sehr geringfügig; die jüdische rezitiert auf verschiedenen Tubae, und gerade die Schlußkadenz ist zwar echt orientalisch, aber von der lateinischen so verschieden wie nur möglich.

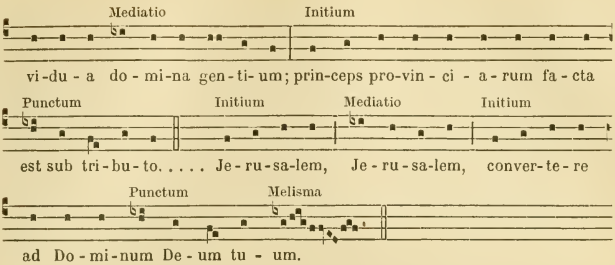
Eine Tatsache, die hier schwer in die Wagschale fällt, ist der Mangel einer einheitlichen Überlieferung in den ältesten liturgischen Dokumenten. Diese kennen mehrere Fassungen des Lamentationstones. Hätte die lateinische Liturgie in der Klageliederweise eine authentische musikalische Reliquie aus dem Urchristentum besessen, so würde es wohl niemand gewagt haben, diese zu verändern oder gar auszumerzen, durch eine andere zu ersetzen.

In Wirklichkeit könnte ein Zusammenhang mit den synagogalen Vortragstypen nur für die Tonfiguren der jüdischen Buchstaben in Frage kommen. Die Verse selbst rezitieren in der uns bekannten subtonalen Art, und man hat ihre Weise mit Recht eine Psalmodie genannt[3]. Aber selbst die kurzen Melismen, in welche die Buchstaben Aleph, Beth usw. gehüllt sind, verwenden melodisches Material, das auch in anderen liturgischen Gesangstücken vorkommt und zum Gemeingut choralischer Ausdrucksweisen gehört.

Als die römische Rezitationsformel der Lamentationen kann die folgende der Handschrift des Antiphonarium secundum consuetudinem curiae romanae, heute in der Münchener Franziskanerbibliothek, aus dem 13. Jahrhundert angesehen werden:



[1] Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie, 1899 p. 246.
[2] Neumenstudien II S. 19.
[3] Fleischer, Neumenstudien II S. 45 identifiziert sie mit dem ersten Psalmton.



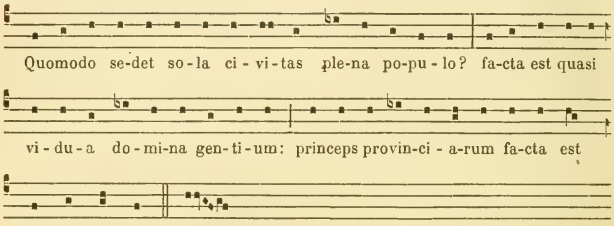
Da die sämtlichen anderen Verse nach derselben Weise vorgetragen werden, bedarf es einer Wiedergabe derselben nicht; es wird genügen, den melodischen Bau der Formel zu erläutern. Gleich der erste Vers, die Überschrift des Ganzen, enthält sie in komprimierter Fassung. Tuba ist das subtonale *a*, das Initium *f g*, die Mediatio *b a g a*, das Punctum *ab g fe g f*. Bei längeren Texten erscheint die Mediante mehrmals und damit ein Gebilde, das an die hohe feierliche Weise des *Deus in adjutorium meum intende* (vgl. S. 35) oder an die Präfation und an die Doxologie der Introituspsalmodie mit doppelter Mediante (vgl. S. 140) erinnert; oder aber es tritt zur Abwechslung eine neue Mediante mit einer Art Punctumcharakter ein wie bei *domina gentium*. Beide Medianten gehen bei ganz langen Texten allerlei nicht unwirksame Verbindungen miteinander ein. Der jeden Abschnitt beschließende Ruf, *Jerusalem . . . .*, erweitert das Punctum um ein bescheidenes Melisma. Die Tonfolge über Alpha, Beth usw. erhebt ebensowenig künstlerische Prätentionen, wie die an die Psalmodie des VI. Tones anklingende übrige Formel. Dennoch ist namentlich der eindringliche Ruf »Jerusalem, Jerusalem« von lapidarer Wirkung. Die Formel für das Punctum mit dem von den alten Lehren verpönten Tone *e* unter dem *f* ähnelt einer Durkadenz und dürfte ursprünglich anders gelautet haben, wenn man nicht gerade darin ein Zeichen hohen Alters erblicken will.

In der Liturgie der päpstlichen Kapelle heimisch, wohl auch dort zuerst fixiert, verdrängte dieser Ton in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters andere Formeln[1], namentlich seitdem Guidetti ihn in einer eigenen Ausgabe 1586 den Weltkirchen zugänglich

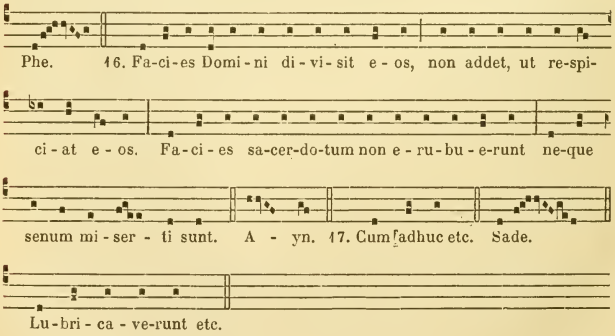
[1] Im Gregoriusblatt (Düsseldorf) 1913 S. 100 veröffentlichte P. Bohn einen Ton der Lamentationen aus einem Trierer Lektionar des 15. Jahrhunderts, der in den Versen Aleph und Beth mit dem römischen fast übereinstimmt.

machte. Bereits die »Cantus monastici formula«, Florenz 1535, hatte ihn in vielen Ordenskirchen verbreitet. Seither ist er mit geringfügigen Varianten in der ganzen Kirche in Gebrauch.

Nicht weit von Rom, im Gebiete der montecasinensisch-beneventanischen Liturgie, waren Lamentationstöne in Gebrauch, welche die Handschrift VIIaa 3 der Nationalbibliothek in Neapel in Neumen aus dem 12. Jahrhundert überliefert. Nach den von Fleischer[1] gegebenen Übertragungen nähern sich einige der römischen Fassung. Hier der erste Vers[2]:



Sie ist im Grunde mit der vorigen identisch. Eine andere Formel liegt den letzten Versen der Lamentationen (Kap. IV V. 16 ff.) zugrunde, welche die Paléographie musicale II pl. 24 aus derselben Handschrift veröffentlicht hat. Es scheint diese zu sein:

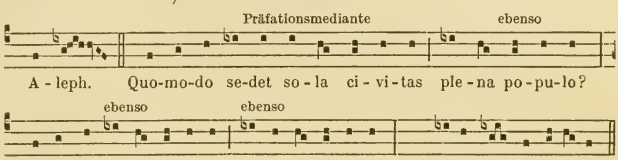


[1] Neumenstudien II S. 31 ff.

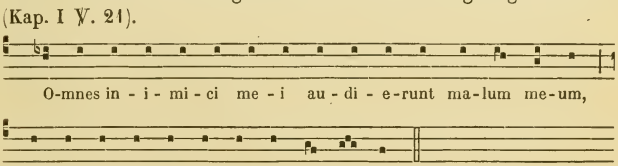
[2] Die solchen Neumierungen zahlreich anhaftenden liqueszierenden und ähnlichen Zeichen sind in der Umschrift in Quadratnoten unberücksichtigt gelassen.

Die drei akrostichischen Melismen scheinen so abzuwechseln, daß das einfachste (vgl. Ayn) die ungeraden Verse, die beiden anderen die geraden Verse einleiten und zwar so, daß die einsilbigen Buchstaben wie Phe, die zweisilbigen wie Sade gesungen werden. Wieder eine andere Weise hat die den Lamentationen angeschlossene Oratio Jeremiae, heute die dritte Lektion der Karsamstagsmatutinen.

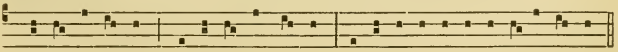
In der Neapler Handschrift VIb 2 fand Fleischer[1] einen Lamentationston, den man nur gegen die uns bekannten Lektionstöne zu halten braucht, um Anklänge an die Präfation (oder das zisterziensische Exsultet) wahrzunehmen:



Wie die Präfation, rezitiert sie auf zwei Tubae, von denen die zweite die Untersekunde der ersten ist, eine Formel, die von späterer Hand in die zuerstgenannte Handschrift eingetragen wurde[2] (Kap. I ℣. 21).



Eine sehr feierliche Fassung, die der oben für den ℣. 16 (*Phe*) mitgeteilten verwandt erscheint, ist diese (Kap. III. ℣. 1)[3]:



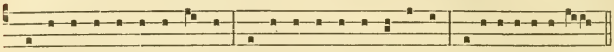
Sie wird die älteste lateinische Fassung sein, wenigstens deckt sie sich mit derjenigen der südarabischen Juden im Lande

[1] L. c. S. 29.

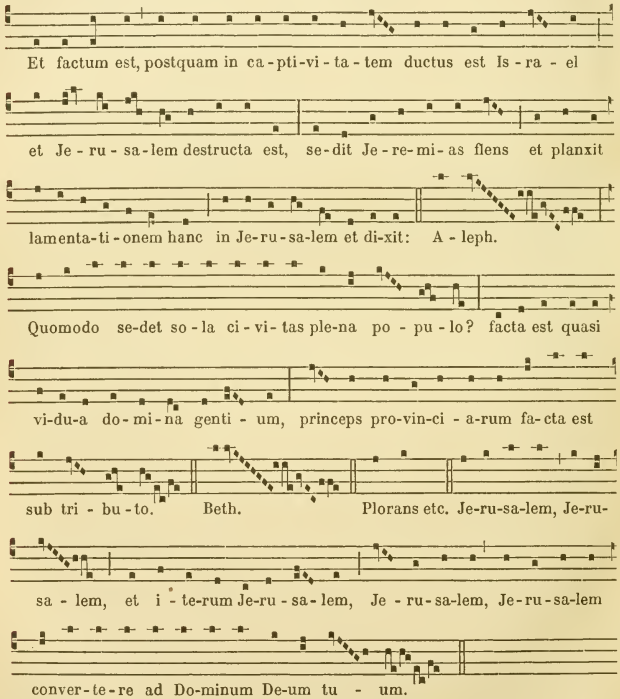
[2] Fleischer, l. c. S. 38.

[3] Ebenda S. 41. Aus Südfrankreich oder Spanien stammt ein Antiphonarium plenarium (XII.—XIII. s.), aus welchem die Paléographie musicale II pl. 97 die Verse des Kap. IV der Lamentationen neumiert abdruckt.

Jemen, deren rituelle Weisen infolge ihrer kulturellen Abgeschlossenheit bis auf die Gegenwart ihre alte Eigenart fast unversehrt überliefert haben, und die sich (ohne die Ziernoten) in Choralnoten folgendermaßen darstellen läßt:



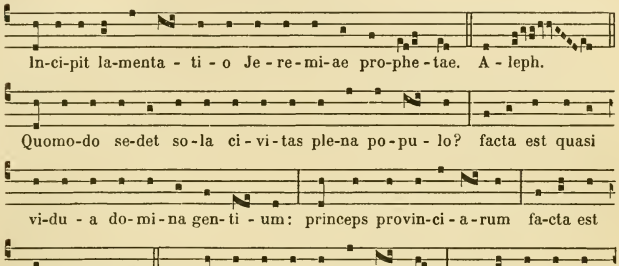
In diesem Falle läge eine unmittelbare Übernahme altsynagogalen Melodiegutes in die lateinische Kirche vor[1]. Zahlreiche andere Lamentationstöne von örtlicher Bedeutung finden sich in späteren Handschriften, wie der folgende interessante aus Cod. H 11 der Prager Univ.-Bibliothek aus dem 14. Jahrhundert:



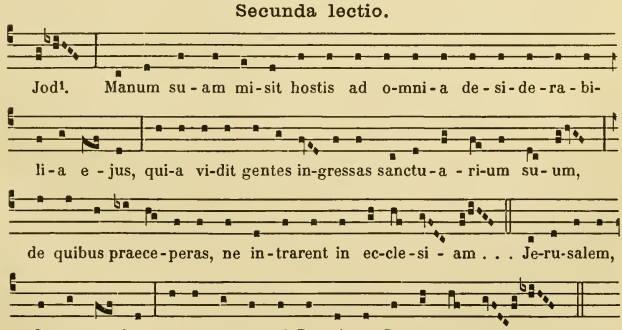
[1] Vgl. Idelsohn, Hebräisch-orientalischer Melodienschatz I S. 88.

In diesem hochpathetischen, bombastischen Tone, der aus der phrygischen Tonart seine Hauptwirkung zieht, ist die ganze Lamentation durchkomponiert. Ohne Zweifel verdankt er einem Sänger sein Dasein, dessen künstlerischer Geschmack nicht auf der Höhe seiner eigenen Schätzung stand. Eine Tegernseer Handschrift des 15. Jahrhunderts, Cod. lat. 19558 in München, weist ebenfalls eine Menge Melodien auf, von welchen die typischen Formeln der drei ersten Lektionen (des Gründonnerstagoffiziums) hier folgen:

Prima lectio.

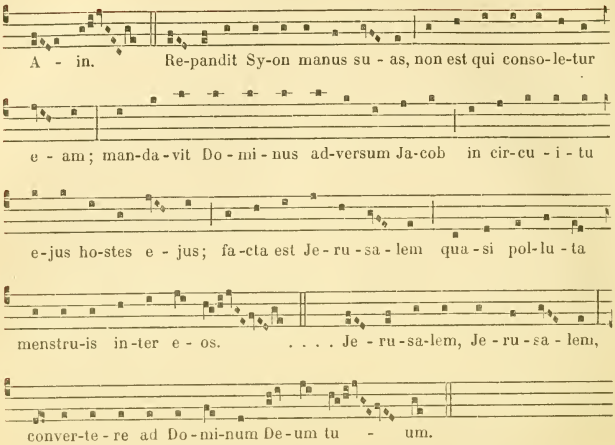


Secunda lectio.



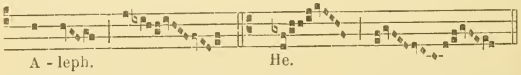
[1] Dieses Wort ist undeutlich; es könnte auch »Thet« sein.

Tertia lectio.



Die Formeln für den Karfreitag und -samstag können hier übergangen werden. Diejenige für die Tertia lectio des Gründonnerstag verrät bereits im Durcharakter ihres Akrostichons ihre späte Entstehung.

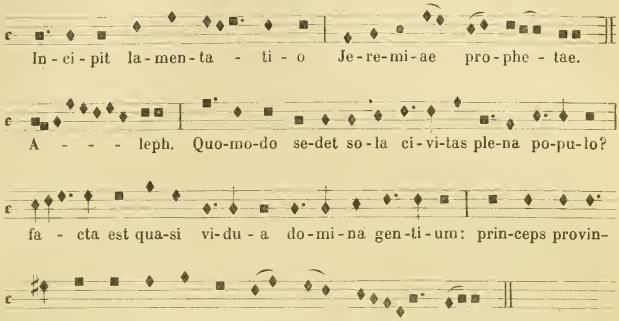
Ähnliche, zum Teil identische Rezitationstypen waren auch in Italien bekannt[1]. In der Rassegna gregoriana VIII p. 109 ff. hat G. Vale solche nach einer dem 13. Jahrhundert angehörigen Handschrift aus Aquileja veröffentlicht. Jede der Lektionen hat da ihre eigene Formel, einige der hebräischen Buchstaben überraschen durch ein weites melismatisches Gewand. Von diesen beiden unverständlich langen Initialen:



gemahnt die zweite an den Anfang der marianischen Antiphone *Alma redemptoris mater.*

1 Man vergleiche noch die Fassung des Cod. Palat. 552 der vatikanischen Bibliothek aus dem 15. Jahrhundert, von der Bannisters Monumenti vaticani di Paleografia musicale latina II pl. 148b eine Probe mitteilen. Ebenda I p. 227 »Aleph« und 243 (»Incipit lamentatio«) weitere Handschriften der Vaticana.

Bis in die Neuzeit hinein blühte die Komposition der Klagelieder. Was für Produkte da gelegentlich den Weg in die Kirche fanden, möge man aus der folgenden Probe ersehen, die ich einer Handschrift des 17.—18. Jahrhunderts, Cod. 92 der Bibliothek des Lyceo musicale von Bologna, entnehme:



Es wäre wohl schwer, den Text der Klagelieder in ein nichtssagenderes melodisches Kleid zu hüllen. Die allgemeine Annahme des römischen Tones hat solchen Machwerken hoffentlich für immer den Boden entzogen.

Eine interessante Geschichte hat der Ton der

Passion

zu verzeichnen, die am Palmsonntag (secundum Matthaeum), Dienstag (sec. Marcum), Mittwoch (sec. Lucam) und Freitag der Karwoche (sec. Joannem) während der Messe feierlich vorgetragen wird. Bereits der heilige Augustinus um 400 kennt eine solche Ausführung der Passion am Karfreitag[1]. Näheres über ihre melodische Verfassung erfahren wir nicht; die Worte »solemniter legere« des Kirchenvaters scheinen auf eine Lesung hinzudeuten, die nicht so schmucklos war wie der gewöhnliche Evangeliumston damaliger Zeit. Sehr lange wurde er nicht notiert. Die ältesten Evangeliarien statten die Passion mit den Positurae aus wie die anderen liturgischen Lesetexte. Nur die Worte des Heilandes: »Heli, heli, lama sabactani« und ihre lateinische Übersetzung wurden neumiert[2]. Die

[1] Vgl. Teil I[3] S. 32.

[2] So Cod. B 50 der Vallicellana in Rom; vgl. Teil II[2] S. 92 ff.

Tonzeichen lassen eine reichere, ausdrucksvolle Melodie vermuten. Diese Praxis war aber nicht allgemein. In einigen Kirchen[1] wurde die Passion ohne besonderen melodischen Schmuck auf einem Tone (recto tono) ausgeführt, oder aber im Lektionston; die Worte des Herrn beidemal im Evangeliumston. So wurde es im 13. Jahrhundert zu Rouen gehalten, wie eine Rubrik eines Graduale der Kathedrale am Karfreitag verlangt: »Diaconus legat Passionem ad modum lectionis, excepta voce domini quae more evangelii dicatur«[2]. Anderswo sang man die Passion vollständig im Evangeliumston, aber nach den Worten des Durandus von Mende, des Liturgikers des 13. Jahrhunderts, die Worte des Herrn »dulcius modulantur«, die der Juden »clamose et cum aspera voce«. Hier haben wir bereits die klassisch gewordene Dreiteilung: den erzählenden Text im Evangeliumston, die Heilandsworte in lieblicherem (ernsterem) und die Worte der Tuba in lautem und hohem Tone. Immer aber handelt es sich noch um einen einzigen Vortragenden, nach der Rubrik von Rouen den Diakon. Um ihm die Ausführung zu erleichtern, gelangte man dazu, den Wechsel der Tonlage jedesmal durch ein besonderes Zeichen anzumerken[3]. Es scheint, daß die Worte des Herrn nicht nur tiefer, sondern auch langsamer vorgetragen wurden, die biblische Erzählung in rascherer Folge. Darauf deuten die Buchstaben *t* und *c* hin (*tarde* und *celeriter*), welche bereits in Handschriften des 9. und 10. Jahrhunderts zur äußerlichen Kennzeichnung dieser Redeteile auftreten. Als dritter Buchstabe stellt sich *s* ein (= *susum*), das vornehmlich die Worte der Juden einleitet. Diese drei Buchstaben bilden bis zum 14. Jahrhundert die fast allgemeinen Begleiter der Passionstexte, während *d* (= *directe*, *in directum*) und *r* (= *recto tono*) und andere über lokalen Gebrauch nicht hinauskamen. Zuerst wurde der Buchstabe *t* für die Worte Christi durch das Kreuzzeichen † verdrängt, das aber ohne Zweifel aus dem Buchstaben *t* entstanden ist, so daß *c*, ÷ und *s* von da an den Buchstabenapparat in den liturgischen Aufzeichnungen der Passion darstellen. Namentlich durch die seit dem 14. Jahrhundert so wichtigen Missalia secundum consuetudinem curiae Romanae wurde diese Dreizahl allmählich die herrschende. Die ältesten Missalien von Salisbury, auch noch Drucke aus dem 16. Jahr-

---

[1] Vgl. Gerbert, De cantu I p. 533 ff.

[2] In der Ausgabe des Graduel de l'église cathédrale de Rouen von Colette p. 48.

[3] Vgl. zum folgenden: Bannister, Monumenti vaticani di Paleografia musicale latina I p. 191.

hundert, geben die notwendigen Vermerke mit den Buchstaben *a* (= *alta voce*), *m* (= *media voce*) und *b* (= *bassa voce*)[1].

Wann und wo man zuerst die drei verschiedenen Tonlagen auf ebensoviele Personen verteilte, ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen. Bannister verlegt den Zeitpunkt dafür ins 15. Jahrhundert, wie ich glaube mit Unrecht, denn es gibt eine mehrstimmige Komposition der Passion bereits im 14. Jahrhundert (für drei Stimmen in Cod. Palat. 457 der vatikanischen Bibliothek) und eine solche hat die Verteilung des Textes der Passion auf mehrere Liturgen zur Voraussetzung. Dieser ist bekanntlich nicht vollständig, sondern nur teilweise mehrstimmig komponiert worden, die Partien der sogenannten Turba. Man muß daraus schließen, daß bereits im 14. Jahrhundert die Überweisung an mehrere Personen gebräuchlich war. So könnte Baini[2] recht behalten, der glaubt, sie habe wegen der unerträglichen Anstrengung bereits im 13. Jahrhundert stattgefunden. Möglicherweise ist die Neuerung zuerst in der Curia papalis aufgekommen. Sie hatte nicht nur den Nutzen, den amtierenden Liturgen zu entlasten, sondern erlaubte auch eine charakteristische, dramatischere Ausführung. Die Anregung dazu könnte durch die liturgischen Spiele gegeben worden sein, welche die Leidensgeschichte dem Volke in dramatisierter Fassung vor Augen führten; vielleicht hat auch umgekehrt der dramatisierte Vortrag der Passion dem Entstehen des Passionsspieles Vorschub geleistet. Wie dem auch sei, zur normalen Mittellage des Lesetones kontrastierten nunmehr die hohe Stimme eines zweiten und die tiefe Stimme eines dritten Klerikers. Eine spätere Zeit verwischte aber die Erinnerung an den melodischen Sinn der Buchstaben, und man brachte *c* mit *cantor* oder *chronista*, *s* mit *synagoga* oder *succentor* in Verbindung. Noch die heutigen Bücher haben die drei Zeichen *C*, *S*, †[3].

[1] Colette l. c. zitiert die Rubrik eines Missale Sarum: »Et est notandum, quod Passio triplici voce debet cantari aut pronuntiari, sc. voce alta, bassa et media; quia omnia quae in Passione continentur, aut verba sunt Judaeorum vel discipulorum, aut verba sunt Christi, aut evangelistae narrantis. Quare scire debes quod ubi A litteram invenies, verba esse Judaeorum vel discipulorum, quae alta voce sunt proferenda; ubi vero B invenies, verba sunt Christi, quae bassa voce sunt pronuntianda; ubi vero M invenies, verba sunt evangelistae, quae mediocri voce sunt legenda aut cantanda. Et haec omnia in aliis Passionibus observa.«

[2] Baini, Memorie storico-critiche della vita di G. Pierluigi da Palestrina II p. 110 Anmerkung.

[3] Zum ersten Male ist die melodische Bedeutung dieser drei Zeichen durch den Verfasser des Aufsatzes über den Passionsgesang im (Aachener) Gregoriusblatt 1880 S. 90 festgestellt worden; er ist Bannister unbekannt geblieben, wie auch allen denen, die neuerdings über den Passionston geschrieben haben.

Aufzeichnungen des Passionstones in Musiknoten gibt es seit dem Ausgang des Mittelalters. Sie finden sich in den Missalien, eigens dafür angelegten Büchern oder in ausführlicheren Erklärungen der gesamten Lektionspraxis[1]. Der Hauptsache nach ist der Tonus passionis der subsemitonale Evangeliumston. Da aber die Tuba an den mit † bezeichneten Stellen in die Tiefe rückt, beim *S* in die Höhe, sind beim Übergang zur neuen Tuba besondere Kadenzen notwendig, welche den Tubawechsel melodisch vorbereiten. Diese Figuren wichen in den verschiedenen Kirchen vielfach voneinander ab und liefern ein ziemlich buntes Bild der Praxis eines Zeitalters. Bei dem geringen heute zugänglichen Material läßt sich eine Übersicht über diese Varianten[2] nicht geben, noch weniger ihre kritische Behandlung. Hier muß es genügen, die charakteristischen Eigenschaften des Passionstones aufzuweisen.

Die Inanspruchnahme eines weiteren Tonumfanges rückte die Passionsweise aus dem Gebiete der einfachen Lektionsformen in den melodischen Gesang hinein. In neuerer Zeit wurde daher die Frage nach ihrer Tonart aufgeworfen. Als die naturgemäßen drei Lagen der subsemitonalen Tuba ergaben sich die Stufen *c* für den Chronisten, das darunterliegende *F* für die Worte des Heilandes, das obenliegende *f* für die mit *S* versehenen Partien. In diesen drei Angelpunkten bewegte sich die Passionsweise, und es wird verständlich, daß man sie dem lydischen Geschlecht zurechnete. Glarean im Dodecachordon[3] ist einer der ersten gewesen, der den tonus passionis von dieser Seite aus betrachtete; er faßt ihn als Verbindung des Lydius (Partien des Evangelisten und der Judaei) und des Hypolydius (Partien des Herrn) auf. Da aber bei der Überleitung — Glarean hat dafür den neuen Ausdruck »commissura«[4] — zu den Worten des Herrn, die sich vom *c* in die Unterquinte *F* begibt, der Ton *h* in der Regel in *b* erniedrigt wird, nimmt Glarean eine

[1] Deutsche Quellen zum Passionston zählt das (Aachener) Gregoriusblatt 1880 S. 122 ff. auf. Die dort gegebene Liste ist indessen nicht vollständig. Ich erwähne beispielsweise noch die Karlsruher Handschrift B 15 mit der Passio sec. Matthaeum. Über die Handschriften der vatikanischen Bibliothek vgl. Bannister l. c., über die Lesart des Monastici cantus compendiolum 1506 vgl. die Rassegna gregoriana V p. 515 ff. Eine vergleichende Erklärung der deutschen und anderen Fassungen bietet die noch heute ungemein wertvolle Aufsatzreihe im Gregoriusblatt 1879 S. 38—41, 1880 S. 97 ff. u. 121 ff., 1881 S. 27 ff., 38 ff., 52 ff., 86 ff. und 1883 S. 43.

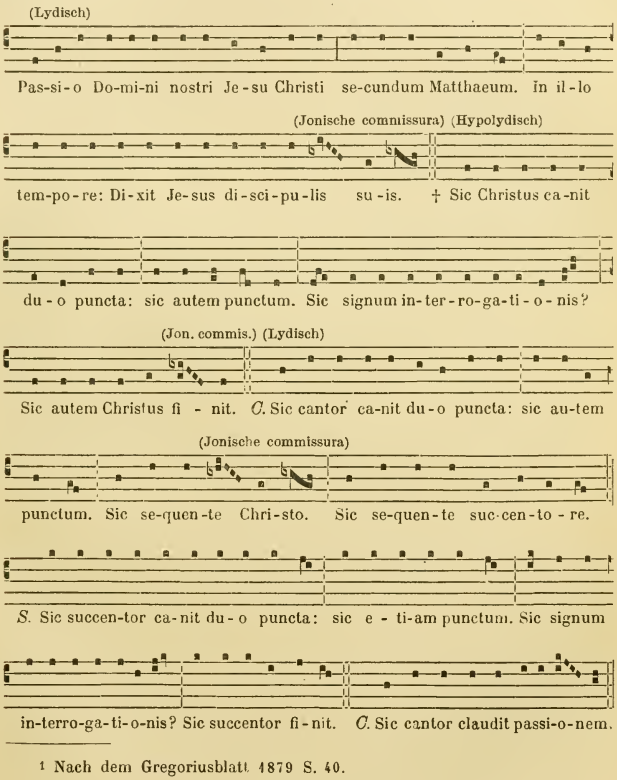
[2] Für die deutschen Varianten sei auf die in der vorigen Anmerkung erwähnte Artikelserie des Gregoriusblattes verwiesen.

[3] p. 145 u. 146.

[4] Die Bezeichnung für diese überleitenden Figuren nennt Glarean selbst ine »nova, sed necessitate expressa vox«.

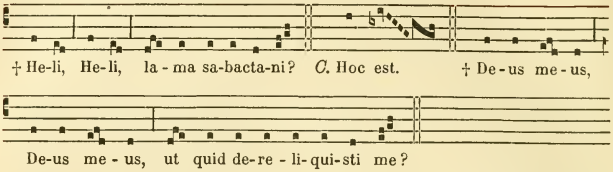
Modulation in das Jonische an. In Glareans Fußtapfen sind dann die meisten Lehrer späterer Zeit getreten. Man mag seine Terminologie beibehalten, wenn man nicht außer acht läßt, daß der Tonartencharakter eine sich von selbst einstellende Folge der Verschiebung der Tuba nach oben und unten ist.

Glarean hatte bei seiner modalen Beurteilung des Passionstones ohne Zweifel die im 16. Jahrhundert in Deutschland übliche Fassung im Auge. In der Überlieferung der Aachener Kirche lautete diese, wenn man die einzelnen Leseteile systematisch ordnet, folgendermaßen[1]:



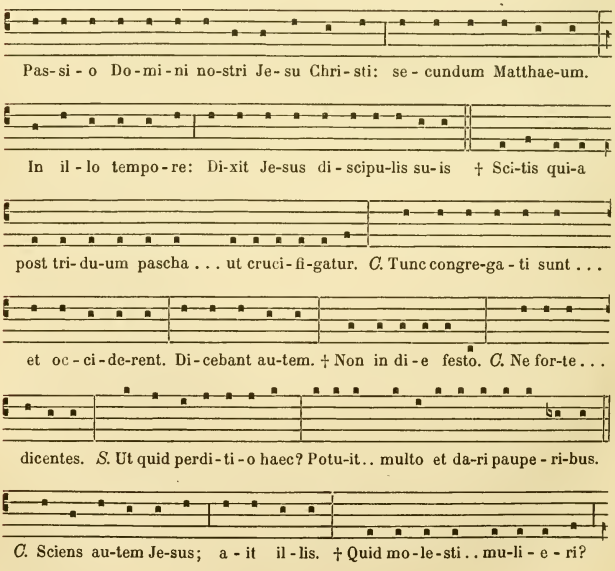
[1] Nach dem Gregoriusblatt 1879 S. 40.

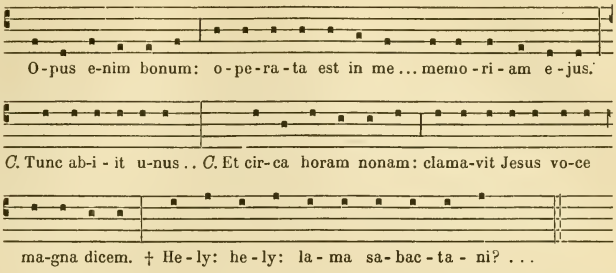
Der Ruf »*Heli, heli, lama sabactani*« lautet:



Die modale Freiheit dieses und der anderen Fragesätze stört die Glareansche Tonartenbestimmung. Nur die Commissura des Kantors »*Hoc est*« läßt sich als jonisch auffassen. Die Worte »*Heli*« usw. aber widerstreben dem lydischen Tongeschlecht; ihre Behandlung ist die des Lektionsfragetones. Auch die anderen Kadenzen sind uns bekannt.

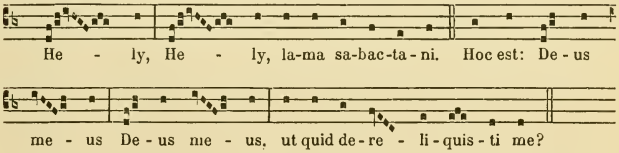
Dasselbe ist der Fall bei der Notierung der Passion im Missale der Kirche von Salisbury, Cod. Palat. 501 der vatikanischen Bibliothek aus dem 15. Jahrhundert. Hier daraus einige Exzerpte:



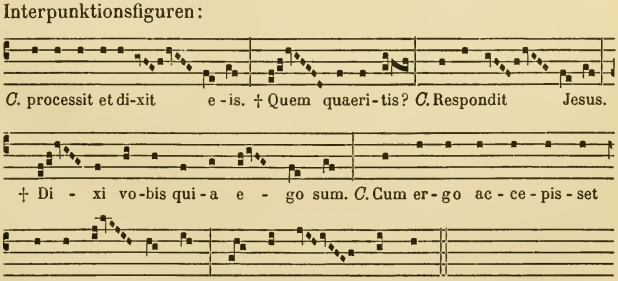


Bemerkenswert ist hier namentlich, daß das Zeichen † nicht nur der vox Christi vorgesetzt ist, sondern auch z. B. der Juden, wie bei »*Non in die festo*«.

In anderen Notierungen sind die Worte: »*Heli, heli*« usw., wie überhaupt die meisten Worte des Heilandes, figurierter gehalten; die sie vorbereitende Commissura nimmt an der hochfeierlichen Interpretation dieser Worte teil. In der Karlsruher Handschrift B 15 (XV s) sind die Worte »*Heli*« usw. notiert:

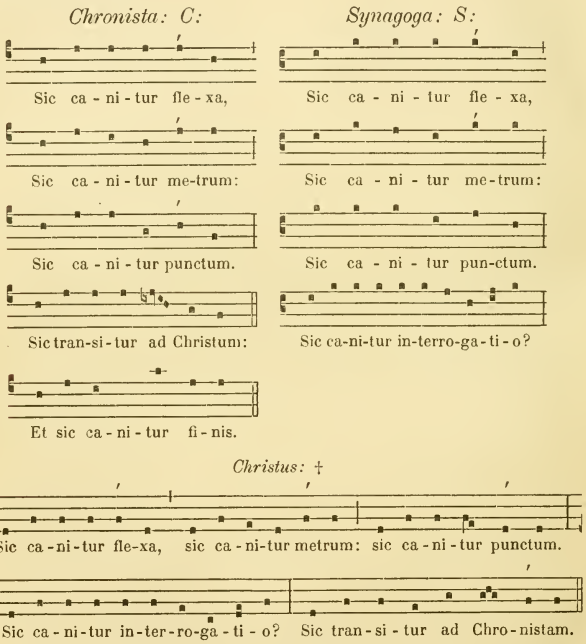


Das Compendiolum monastici cantus 1535[1] melismiert auch die Interpunktionsfiguren:



[1] Vgl. Agost. Latil in der Rassegna gregoriana V p. 531.

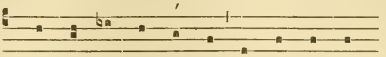
Der 1586 durch Guidetti fixierte Passionston unterscheidet sich nur wenig von dem oben mitgeteilten Aachener. Vielleicht hat Guidetti auch hier an eine Praxis der päpstlichen Kapelle angeknüpft[1]. Seine Lesart ist als die »römische« seither in die meisten Kirchen übergegangen[2]. Als neue offizielle Fassung gab die vatikanische Druckerei 1917 den »Cantus passionis D. N. J. Ch.« nach den vier Evangelisten heraus. Sie führt den alten Lektionsmodus konsequenter durch als die Guidettische Fassung und läßt sich in folgende Tabelle zusammendrängen:



[1] Gegen diese von Baini vertretene Meinung wendet sich Petit, Dissertation sur la psalmodie p. 234 ff.

[2] Raillard hat die Passion nach einer Handschrift der Pariser Arsenalbibliothek herausgegeben. Ich habe diese Ausgabe nicht zu Gesicht bekommen. Ein Gradualdruck von Narbonne 1621 soll (nach R. Dufour, Lettre à Mr. l'abbé Petit sur l'existence et l'emploi des notes brèves, Paris 1859 p. 55) dieselbe Melodie Note für Note enthalten.

Dazu kommt für längere Heilandsworte eine Variante der Flexa, die gewisse kürzere Abschnitte bedeutsam hervorhebt:



A - men di - co vo - bis,
Ma - gis - ter di - cit:
bo - num e - rat e - i,
Di - co au - tem vo - bis:
Scri - ptum est e - nim:
Pa - - ter mi,
Sur - gi - te e - a - mus:

Dieser archaisch einfache Aufwand von Interpunktionsfiguren bestreitet den Vortrag aller vier Passionen. Er führt als Neuerung gegenüber den Lektionstönen des Cantorinus romanus 1911 das eine Terz unter der Tuba liegende Initium für jeden Satzteil ein, wie auch eine Modifikation der Frageform, bei der die Tuba nicht wie dort vor der Kadenz um eine Sekunde fällt, sondern auf der normalen Höhe bleibt. Bedauern muß man jedoch, daß die ganz alte und traditionelle melodische Auszeichnung der Heilandsworte »*Eli, Eli*« usw. in der Matthäus- und Markuspassion der konsequenten Durchführung der primitiven Lektionsfiguren zum Opfer gefallen ist und fortan kein wirksames lyrisches Element die epische Strenge des Ganzen mildert[1]. Endlich weicht die Behandlung der oxytonen Monosyllaba und Indeklinabilen von derjenigen des Cantorinus ab; ihre Formel ist nicht gekürzt und verläuft daher wie bei den anderen Kadenzen[2].

Der feierliche Vortrag der beiden

Genealogien

in den Evangelien des Matthäus (Kap. I) und Lukas (Kap. III) stammt aus der monastischen Liturgie, wo sie die Nokturnen von Weihnachten und Dreikönigen schmückten. Von da sind sie in die Weltkirchen gedrungen, um mit der allgemeinen Adoption des tridentinischen Breviers wieder daraus zu verschwinden. Obschon daher heute nur von historischem Interesse[3], tragen die Töne der Genea-

[1] Diese radikale und kunstfremde Archäologisierung im Gegensatz zu einer wohlbegründeten und überlieferten Verbesserung stimmt nicht mit der Anweisung überein, die Pius X. am 24. Juni 1905 über das Verfahren bei der Herstellung der vatikanischen Ausgabe erlassen hat.

[2] Vgl. auch noch Janssen-Smeddinck, Wahre Grundregeln des gregorianischen oder Choralgesanges, S. 178 ff.

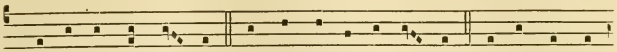
[3] Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts war der dorische Ton der Lukasgenealogie noch in einigen französischen Kirchen üblich; so in Rouen. Vgl. Petit, Dissertation sur la psalmodie p. 384.

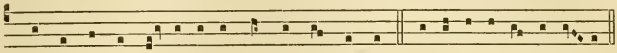
logien in das Bild der alten Choralpflege einen feierlichen Zug hinein. Wir dürfen sie hier nicht übergehen.

Zahlreiche Antiphonarien und ähnliche Bücher setzen die Genealogien vollständig mit Neumen oder Noten aus, vom 11. Jahrhundert bis in die neuere Zeit hinein[1]. In den meisten Bibliotheken mit Choralhandschriften wird man ihnen ohne vieles Suchen begegnen. Auch ihr Studium erheischt wenig Mühe, da sie außerordentlich einfach und regelmäßig gebaut sind. Um der bei der permanenten Wiederholung derselben Wortverbindung kaum zu vermeidenden Monotonie einigermaßen vorzubeugen, erfand man weit ausgreifende, aber scharf gegliederte Singweisen, die sich auf mehrere solcher Absätze erstrecken.

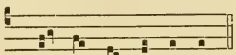
1. Die Matthäusgenealogie wird in zwei Formen überliefert, von denen die eine phrygischen, die andere dorischen Charakter hat. Jene muß wegen ihrer Anklänge an die alte, subtonale Evangeliumsweise die ältere sein, während diese, eine freie Komposition, ihre Bogen weit spannt und einen festlicheren Ausdruck anstrebt. Beider Überlieferung ist konstant; Varianten tasten nicht den Grundriß an, sondern führen dieselbe Linie bald in gerader Richtung, bald durch unbedeutende Abweichungen in die Höhe oder Tiefe, oder durch Sprünge unterbrochen, bereichern auch die syllabische Rezitation durch gelegentlich eingestreute Gruppen von zwei oder drei Tönen. Der die evangelische Lesung einleitende Gruß wird regelmäßig in die festliche Weise einbezogen. Hier die Fassung der phrygischen Weise in der Handschrift 12035 der Pariser Nationalbibliothek.

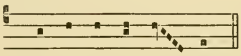
[1] Die Genealogia secundum Matthaeum findet sich vollständig neumiert z. B. in dem Evangeliar des Leofric in der Bodlejana zu Oxford. Eine Probe daraus in Frère's Bibliotheca musico-liturgica I pl. 9. Es ist die phrygische Singweise. Aus den Handschriften der vatikanischen Bibliothek enthalten die pl. 76 und 79 des Bd. I der Bannisterschen Monumenti Vaticani zwei Faksimiles der Genealogia sec. Lucam aus den Codd. Barber. 606 und Vatic. 5100 (XII bis XIII. s.). Von Handschriften mit Linien lagen mir vor für die Matthäusgenealogie: Cod. St. Gallen 383 (XIII—XIV. s.), Cod. ag und 168 der Trierer Dombibliothek, zwei Missalia plenaria (XIV. s.), Codd. Paris lat. 12035 (XII. s.), Codd. Karlsruhe Pm 46 und 113, zwei Missalien der Dominikaner (XV. s.), ein Graduale Coloniense (XV. s.). Für die Genealogia sec. Lucam auch noch Cod. 421 A der Stadtbibliothek Bern (XIII. s.). In der Revue du chant grégorien, Grenoble, VI p. 65 ff. hat Dom Pothier von den Singweisen des Matthäusevangeliums die phrygische vollständig, die dorische in ihren charakteristischen Typen veröffentlicht. Vgl. auch das Gregoriusblatt 1908 S. 63, 1915 S. 107, 1916 S. 1 ff. und die Paderborner »Kirchenmusik« 1908 S. 151, wo noch andere Literatur angegeben ist.





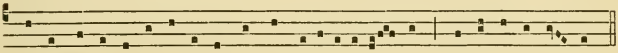
Ohne Zweifel lautete der Anfang zuerst: Dominus, wie im subtonalen Evangeliumston. Andere Fassungen derselben Stelle sind melodischer geformt, so diejenigen der Handschriften a g und 168 der Trierer Dombibliothek:



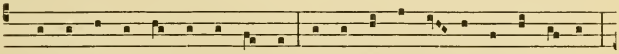


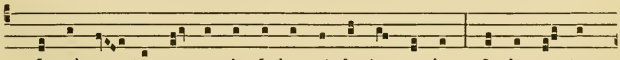
Rezitativische Typen dieser Art, die sich melodischen Gebilden nähern, variieren leicht im Munde der Sänger.

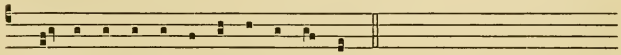
Die nunmehr folgende Überschrift der Genealogie lautet nach der Trierer Handschrift a g:



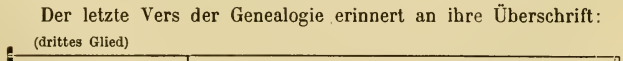
Die Aufzählung der Vorfahren Christi erfolgt in einer viergliedrigen Formel, die bis zu Ende so wiederholt wird, daß nach Bedarf ein Glied ausfallen kann:



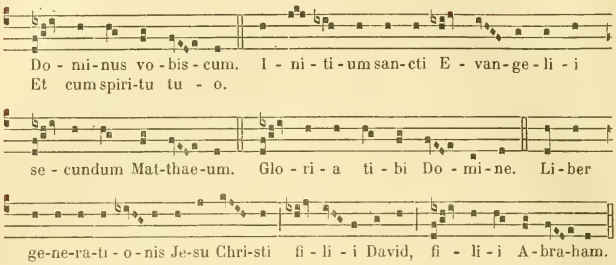




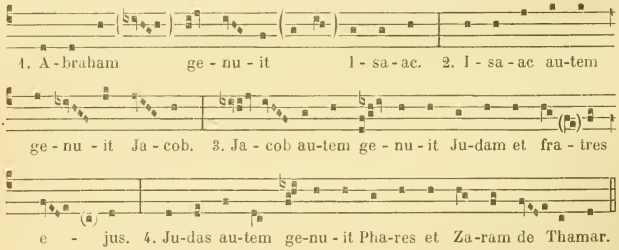
Der letzte Vers der Genealogie erinnert an ihre Überschrift:



Ähnlich verläuft die dorische Singweise, die in der Kölner Überlieferung folgende Fassung hat:

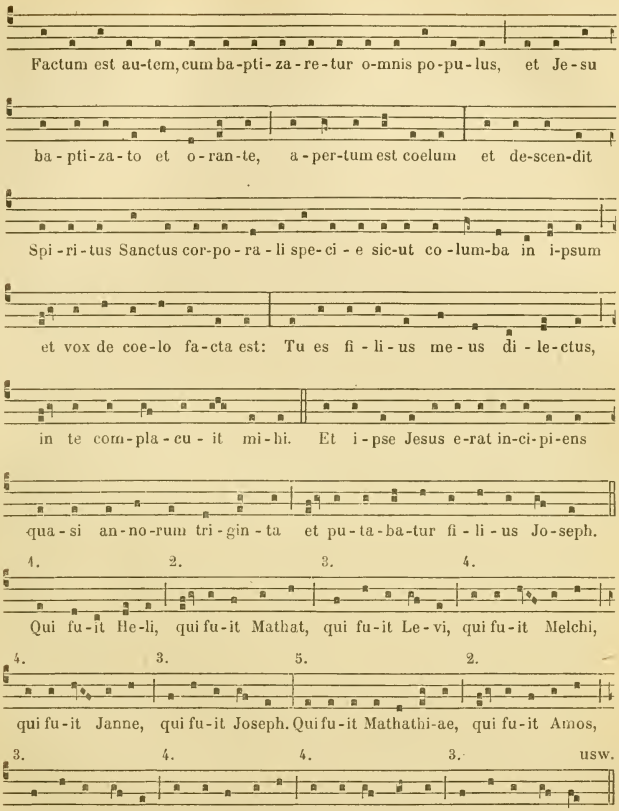


Der in dieser Einleitung vorgelegte melodische Stoff wiederholt sich nunmehr in einer Periode von vier Gliedern, die nach Bedarf gekürzt, zusammengezogen oder geweitet werden. In ihrer ausgedehntesten Fassung, aber mit dem Text der ersten Periode lauten sie:

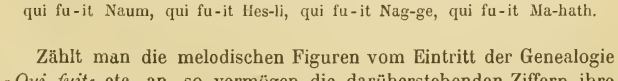


Der letzte Vers der Genealogie, der in der phrygischen Version auf die Überschrift zurückgreift, wird hier aus dem Anfang des ersten und dem Ende des letzten Gliedes kombiniert.

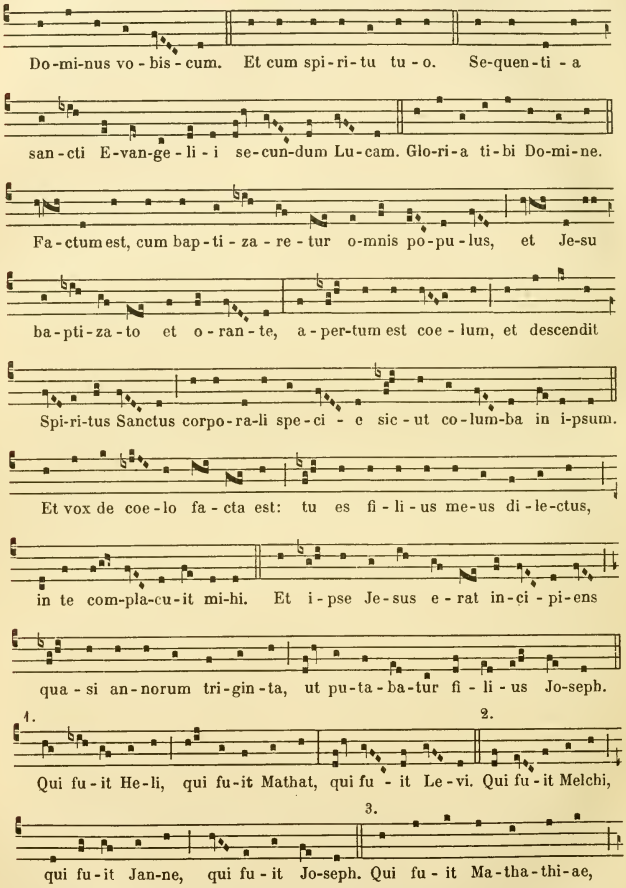
2. Die Lukasgenealogie eröffnet nicht, wie diejenige des Matthäus, ein Kapitel des Evangeliums, sondern beschließt ein solches. Ihr geht die Erscheinung des heiligen Geistes bei der Taufe Christi voraus, und diese biblische Szene wurde regelmäßig mit der Genealogie zusammen vorgetragen (Lukas III, V. 17—38 der Vulgata). Die Struktur der rezitativischen Modulation ähnelt der Matthäusgenealogie; ebenso waren eine phrygische und eine dorische Singweise üblich. Hier der Anfang der phrygischen nach Cod. 421 A der Stadtbibliothek Bern:



Zählt man die melodischen Figuren vom Eintritt der Genealogie »*Qui fuit*« etc. an, so vermögen die darüberstehenden Ziffern ihre Wiederholung deutlich zu machen. Die Genealogie schließt mit dem ersten ℣. des folgenden Lukaskapitels ab:

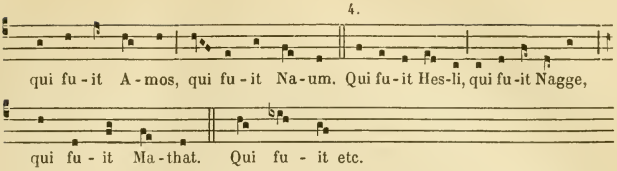


Der dorische Ton der Lukasgenealogie ist reicher und wirkt wie eine ausgebildete Melodie. Ich zitiere das Nötige nach Cod. 383 St. Gallen, einer Dominikanerhandschrift des 14. Jahrhunderts[1].



[1] Andere Handschriften weichen in Einzelheiten ab, so das Augustinerbrevier der Univ.-Bibliothek Freiburg (Schweiz) aus dem 14. Jahrhundert.

4.



Daß auch hier ein Zusammenhang mit dem alten Evangelienton vorliegt, macht die Akklamation »Et cum spiritu tuo« zweifellos. Nur ist in den Mittelpunkt nicht der Ton *g*, wie in der phrygischen Singweise, sondern der Ton *a* gestellt worden, der als dorische Tuba die melodische Linie von selbst in die Bahnen dieser Tonart hineinleitete. Die Struktur der Genealogie selbst bedarf kaum einer Erläuterung, da die drei Perioden von je vier Gliedern sich wiederholen. Im ganzen erfreut dieser Ton durch bestimmtere und bedeutendere Tongänge und einen gewissen festlichen Glanz. Die jüngere Herkunft der beiden dorischen Töne erhellt nicht nur aus ihrem etwas pathetischen Wesen, das dem alten gregorianischen Dorisch fremd ist, sondern auch aus der tonartlichen Eigentümlichkeit des Ersatzes des *h* durch *b*, wodurch ein mollähnlicher Eindruck entsteht.

Die Genealogie des Matthäus figurierte auch als Evangelium der Messe in Nativitate Mariae virginis (8. September). Auch da wurde sie gelegentlich mit der feierlichen Weise ausgestattet.

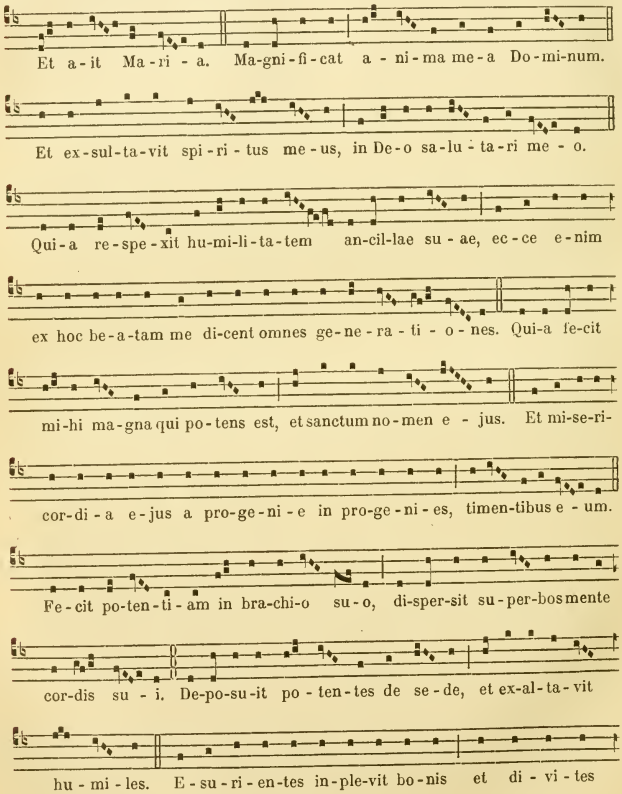
Feierliche Evangeliumstöne.

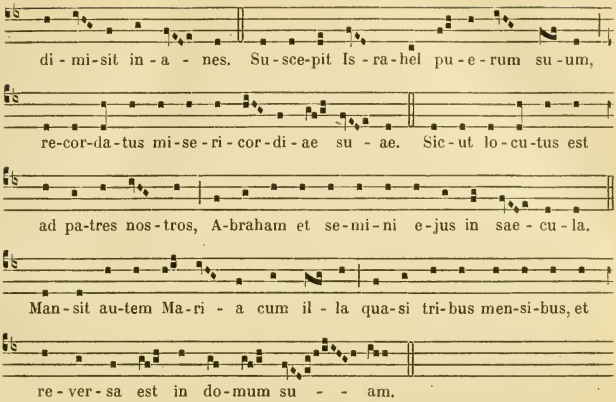
Wie am Festtag der Altar in reicherem Schmucke und größerer Lichtfülle prangt, und die Liturgen die heilige Handlung in prächtigeren Gewändern vollziehen, so wünschte man im Mittelalter an den großen Gedächtnistagen der Heilsgeschichte feierlichere Klänge vom Altar herab zu vernehmen. Namentlich monastische, aber auch andere Bücher vermerken da gelegentlich eine hochfeierliche Singweise. In Neumen ohne Linien findet sich eine solche z. B. in einem Evangeliar des Stiftes Beromünster (Schweiz) aus dem 12. Jahrhundert für die Messe des heiligen Johannes Evangelista. Spätere Bücher überliefern die Evangelien der Kirchweihe (Cod. B 15 Karlsruhe und Cod. lat. 11764 München), von Mariä Himmelfahrt und dem Feste der Beschneidung[1] mit eigenem melodischen Tone. Als

[1] Vgl. Gerbert, De cantu I, 421 ff. und Villetard, Office de Pierre de Corbeil, p. 171 ff. In das Graduale Cod. XIV H 27 der Prager Univ.-Bibliothek aus dem 14. Jahrhundert hat eine etwas jüngere Hand den Liber generationis im dorischen Ton und mit derselben Weise das Evangelium: *Vos estis sal terrae* eingetragen.

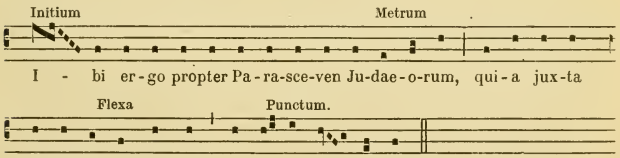
das Fest der Visitatio B. M. V. seit dem Ende des 14. Jahrhunderts in Deutschland Aufnahme fand, schufen sich einige Kirchen einen feierlichen Ton für das Evangelium; wahrscheinlich reizte das darin enthaltene Canticum Magnificat dazu. Dasselbe wurde im dorischen Tone der Genealogie gesungen. Sein letzter Teil hat in der Handschrift XIV B 8 der Prager Univ.-Bibliothek, einem Prager Missale des 14.—15. Jahrhunderts, die folgende Fassung:

In Festo Visitationis sanctae Mariae in Evangelio »Exurgens Maria abiit in montana« sequitur Melodia super Magnificat:





Eine eigene Singweise für das der Passion folgende Evangelium in der Karwoche bietet der neue vatikanische »Cantus Passionis«. Ihre Tuba ist für die erste Hälfte *c*, für die zweite *a*; wie die Flexa, das Metrum und Punctum funktionieren, möge der Schluß des Karfreitagevangeliums deutlich machen:



Charakteristisch daran ist das Initialmelisma, das auf den heutigen Hörer deshalb seltsam wirkt, weil es große melodische Dinge erwarten läßt, die aber nicht eintreffen. Gegensätzlich dazu ist das Verfahren der archaischen und klassischen Interpunktionsmelismatik mit dem Finalmelisma.

Als die liturgischen Dramen sich um die Haupttatsachen der evangelischen Geschichte herumzuranken begannen, brach für die Komposition neuer Evangeliumstöne eine Blütezeit an[1]. Auch die

[1] Das Evangelium von Epiphanie stand im Mittelpunkte des Dreikönigspieles in Freiburg-Schweiz. Ich habe seine Melodie herausgegeben in den Freiburger Geschichtsblättern X 1903.

Tropen haben die Bildung solcher Lektionstöne begünstigt. Davon wird unten die Rede sein. Es fehlte aber nicht an Widerspruch gegen die Neuerung, der man vorwarf, sie verdunkele das Verständnis des biblischen Textes. So das Konzil von Grado in Norditalien 1296[1].

Noch andere liturgische Stücke ließen sich in diesen Zusammenhang einreihen; so die Verkündigung des Festkalenders, die in alter Zeit am Epiphanietag stattzufinden pflegte[2]. Den Beschluß dieses Kapitels möge der Gesang der

Allerheiligen-Litanei

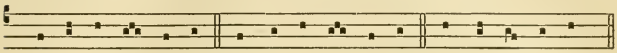
machen, der bis heute namentlich in der Liturgie des Samstags vor Ostern und Pfingsten fortlebt. Ihre Singweise, die nicht in allen Meßgesangbüchern neumiert oder notiert ist, wechselte nach Ländern und kirchlichen Gemeinschaften. Übereinstimmend ist nur ihre der Struktur des Textes nachgebildete Disposition. Nach der etwas figurierten Einleitung werden die Anrufungen der drei göttlichen Personen wie der Heiligen subtonal ausgesprochen. Die melodische Hebung auf der letzten Akzentsilbe wird durch die melodische Senkung in dem Zuruf der Gemeinde »*ora* (*orate*) *pro nobis*« einfach, aber wirksam beantwortet. Dabei ist die Tuba bald *a*, bald *g*, d. h. die Akzentsilbe erhält den über der Tuba liegenden ganzen oder halben Ton. Man könnte also auch von einer supertonalen und einer supersemitonalen Tuba sprechen. Meist wird bei *Propitius esto* die Tuba in die Höhe gerückt, wie auch bei *Pecca-*

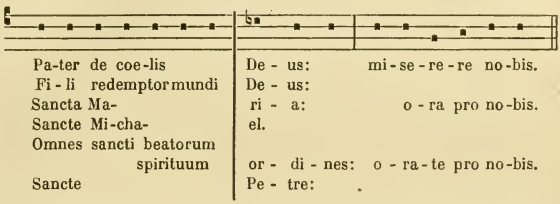
[1] »Ne melodiae seu cantilenae in Epistolis, Evangeliis et Praefationibus, dum cantantur, intellectum audientium impediant vel perturbent et propter hoc in mentibus fidelium devotio minuatur, auctoritate sacri concilii duximus statuendum, ut Epistolae et Evangeliae et Praefationes in missis, exceptis *Liber generationis* et *Factum est autem* et primis Evangeliis diaconorum cum melodiis, praeter episcopi licentiam nullatenus decantentur; transgressores autem per septimanam ab officio et beneficio sint suspensi.« Vgl. Labbe, Ampliss. coll. conc. Bd. 24 Sp. 1166. Eine wahrscheinlich in Limoges entstandene Lektionsmelodie für die Messe von Pfingsten vgl. in der Tribune de S. Gervais XI p. 241.

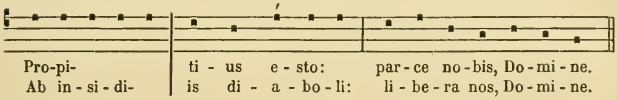
[2] Näheres darüber in Cabrol's Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie s. v. Annonce des fêtes. Die dabei verwendete Singweise ist mit der neueren des Exultet fast identisch. Die Rassegna gregoriana IV p. 317 teilt eine ältere Formel der Kirche von Aquileja mit, die subtonal auf *a* rezitiert und sich in der Art der Psalmodie des IV. Modus bewegt. Außerliturgischen Ursprunges, aber sehr verbreitet waren Begrüßungsformeln wie die sogenannten Laudes Hincmari u. a., worüber zu vergleichen sind Cabrol l. c. s. v. Acclamations, Loriquet, Le Graduel de l'Eglise cathédrale de Rouen p. 200 ff., die Revue du chant grégorien (Grenoble) XII p. 197 ff., die Rassegna gregoriana II p. 455, Gastoué, La musique d'Eglise p. 168 ff.

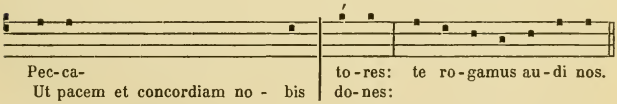
tores die Rezitationsfigur leicht verändert. Im ganzen überraschen die Quellen gerade hier durch eine interessante Mannigfaltigkeit.

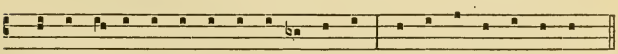
Subtonal, aber supersemitonal sind rezitiert die namentlichen Anrufungen in dem norditalischen Graduale des 12. Jahrhunderts, Cod. Rosenthal[1]. Hier die typischen Wendungen:

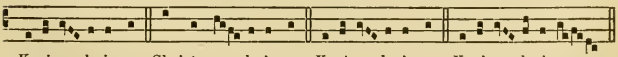




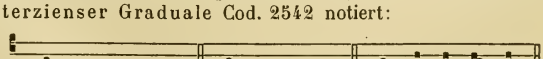




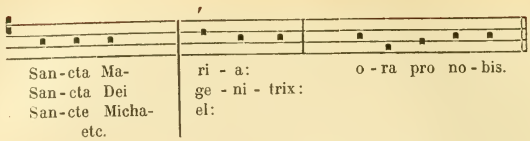




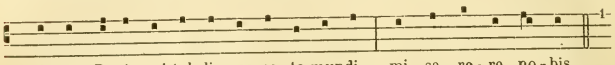
Die Zisterzienser- und Dominikanerhandschriften haben für die Anrufungen eine sub- und supertonale Tuba, also *g*. Das Münchener Zisterzienser Graduale Cod. 2542 notiert:



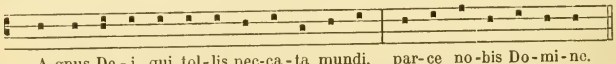
[1] Vgl. oben S. 66, 97 u. a.



Von »Peccatores« an herrscht auch hier die Tuba *c*. Das Agnus Dei lautet:

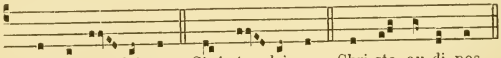


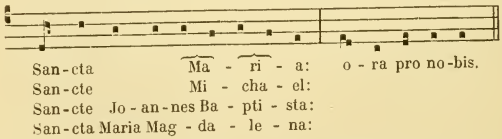
Die Dominikanerlesart, die mir in der Münchener Handschrift 23287 (XIV. 5.) vorliegt, unterscheidet sich von der Zisterzienser fast nur durch das Agnus Dei:

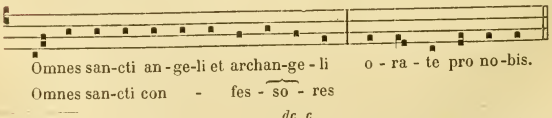


Die Litaneituba *g* war, wenn nicht ursprünglich, so doch sehr verbreitet[2].

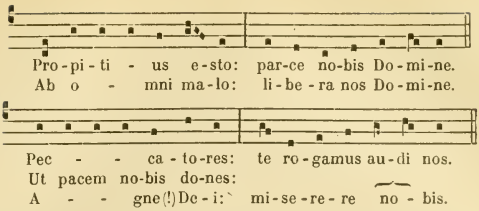
Eine dritte Fassung der Litanei ist etwas melodischer gebaut. Ich fand sie in der Münchener Handschrift 17013 aus dem 13. Jahrhundert und der Grazer Handschrift 807 aus dem 12. Jahrhundert. In dem letzteren Graduale hat sie diese Fassung:



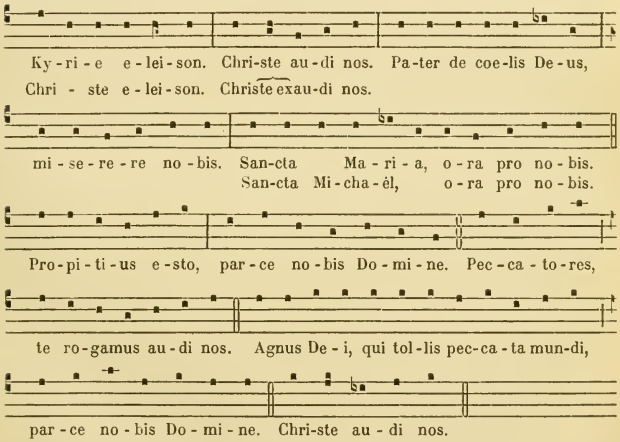




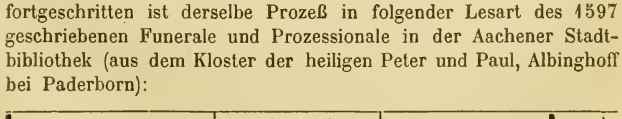
[1] Hier hat die Handschrift einmal nobis, die anderen Male wie oben.
[2] Man kann sie noch heute in zahlreichen Kirchen Italiens, auch Roms, hören.

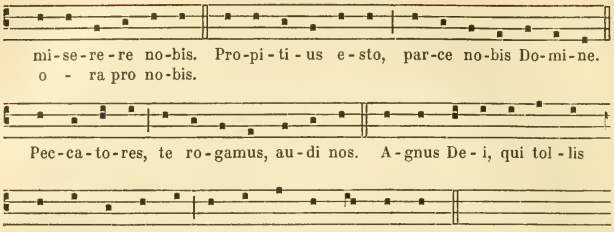


Gegen Ende des Mittelalters schob sich die Tuba auch in den namentlichen Anrufungen der Litanei in die Höhe. Das Graduale Cod. XIII. B 7 in der Grazer Univ.-Bibliothek aus dem 14.—15. Jahrhundert verzeichnet die folgende Fassung:

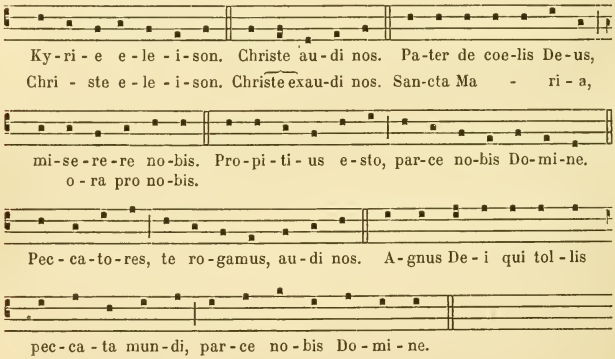


Das ist im Grunde die an erster Stelle mitgeteilte Singweise, nur daß die erste Anrufung in die Höhe gerückt wurde. Weiter fortgeschritten ist derselbe Prozeß in folgender Lesart des 1597 geschriebenen Funerale und Prozessionale in der Aachener Stadtbibliothek (aus dem Kloster der heiligen Peter und Paul, Albinghoff bei Paderborn):





Damit stimmt die englische Lesart z. B. in dem Graduale von Sarum in der vatikanischen Handschrift Palat. 501 aus dem 15. Jahrhundert überein. Nur wenig davon unterschieden ist die Version des Directorium Chori des Guidetti, die aber das Agnus Dei wie die Zisterzienser formt:



Später wurde auch für dies Agnus Dei die Tuba *e* eingesetzt und der Vers so gesungen wie bei den Dominikanern. Das Graduale Vaticanum formuliert den Schlußvers mit der Tuba *d* und dem Tone *b* auf der letzten Silbe von »peccata«, also wie die zuerst erwähnte norditalische Lesart und genau einen Ton tiefer wie Guidetti[1].

[1] Eine interessante Zusammenstellung der Lesarten neuerer Choraldrucke bietet ein Aufsatz von Mich. Hermesdorff in den Choralvereinsbeilagen des (Aachener) Gregoriusblattes 1882 S. 11 ff.

VIII. Kapitel.

Rückblick. Zur Rhythmik des Rezitativs und der Psalmodie.

Der erste Teil unserer Aufgabe ist gelöst, derjenige, der das liturgische Rezitativ und die Psalmodie zum Gegenstande hat. Eine große Zahl von Formen ist uns entgegengetreten, die, jede in anderer Weise, den Reichtum und die Zweckmäßigkeit ihrer interessanten melodischen Struktur bekunden. Ich glaube nicht, daß die stilistische Mannigfaltigkeit der zahlreichen Ausdrucksweisen, welche die Gattung des liturgischen Rezitativs zusammensetzen, jemals in der Geschichte ihresgleichen gefunden hat. Alle entstammen dem Grenzgebiete zwischen Deklamation und Gesang; dieses erwies sich aber von einer Fruchtbarkeit, die noch heute dem unbefangenen Beobachter Anerkennung abringen muß.

Auch in den melodischen und weniger gebundenen Choralformen werden uns rezitativische oder psalmodische Partien begegnen; sie sind aber mit anders stilisierten Elementen gemischt und zeigen gern die Neigung, in solche überzugehen. Sie werden an ihrem Orte zur Sprache kommen. Stellen wir hier noch einmal in Kürze die charakteristischen Eigenheiten des liturgischen Rezitativs und der Psalmodie zusammen, so ist

1. die primitivste und allgemeinste Ausdrucksform die Deklamation des Textes auf einem und demselben Tone, die Fixierung der fluktuierenden Stimmhöhe durch die Tuba oder den Tenor. Dazu kommt

2. die melodische Umkleidung der logischen Interpunktion, indem am Ende eines Satzes, oft auch schon an seinen syntaktischen Einschnitten, eine meist kurze, mehr oder weniger schlußkräftige melodische Bewegung in die Tiefe, bei der Frage auch in die Höhe eintritt. Zuerst eine Nachahmung des sprachlichen Vorganges, in welchem die Stimme etwas einhält oder die Disposition der Gedanken durch besonderen Tonfall auszeichnet, wird sie melodischer und zieht die sprachliche Tiefbewegung durch bescheidene Modulationen in den künstlerischen Ausdruck hinein.

3. Schon hier offenbart sich die melodiebildende Kraft des Akzentes. Gegenüber dem Eindringen des rein melodischen Elementes in die Rezitation hilft er die Rechte des Textes wahren und seiner sinngemäßen Aussprache. Er wird Regulator der Melodie, vermag die Eintönigkeit einer längeren Rezitation zu mildern, diese künstlerisch wirksam zu formen.

4. Im weiteren Ausbau des Rezitativs tritt das Initium auf, ebenfalls die Nachahmung eines sprachlichen Vorganges, desjenigen, vermittelst dessen die gehobene Aussprache eines Textes sich aus der Tiefe des Sprechtones auf die Höhe der Tuba oder des Tenor begibt.

5. Diese Faktoren des Rezitativs treten in mannigfache Verbindung miteinander. Wir kennen Komplexe von mehr wie einer Tuba; das Initium beobachteten wir mehrmals innerhalb desselben Organismus, so nicht nur zu Beginn der ersten, sondern auch der zweiten Vershälfte; Kadenzen gibt es nicht nur am Ende des Verses, sondern auch in der Mitte, die dann beide zueinander in Beziehung gesetzt werden, sich verhalten wie Frage und Antwort, Auf- und Abgesang, und ein logisch-psychologisch wirksames Ganzes bilden.

6. Je mehr sich die Deklamation des Textes in das Reich des melodischen Ausdruckes hineinbegibt, — man denke an die Kadenzen der Introitus-, Invitatorien- und Responsorienpsalmodie —, um so mehr muß der Text seine sonst unbestrittene Herrschaft mit der Melodie teilen. Diese wächst zu selbständiger Bedeutung aus und tritt als gleichberechtigt neben ihn. Einigemal schließen Text und Melodie einen Kompromiß, indem beide ein wenig von ihren Rechten abtreten, um sich auf einem mittleren Boden zu begegnen, wo die Freiheit, Ungebundenheit des Textes und die Melodie, ihre Unveränderlichkeit sich möglichst ausgleichen. In ihren höchsten Leistungen aber erkennt die Psalmodie dies Eigenrecht der melodischen Kadenz neidlos an.

7. Nach dem modalen Gesichtspunkte lassen sich im Rezitativ drei Stadien unterscheiden. a) Die einfachsten, melodisch primitiven Formeln widersprechen der Zuweisung zu einer Tonart. Wir stehen hier vor einfachen melodischen Linien, die sich theoretisch nur als Tuba (oder Tenor) fassen lassen. Eine Differenzierung ist da nur möglich nach den Intervallen, welche die Tuba mit den ihr zunächstliegenden Stufen bildet; mit Rücksicht darauf sind oben namentlich subtonale und subsemitonale Tubae unterschieden. b) Mit dem Auswachsen der melodischen Interpunktion des Textes, die umfangreichere Figuren und größere Tonkomplexe in Anspruch

nimmt, strömen der Rezitation Elemente zu, die Tonartencharakter besitzen oder auf sie hinweisen. Manche Orations- und psalmodische Töne bewegen sich in diesem Mischgebiet von Rezitation und tonartlich faßbarer Melodie. Noch aber sind diese Formen nicht modal eindeutig; sie haben etwas Schwankendes, Unsicheres an sich. Der erste Ton der Cursuspsalmodie z. B. bildet einen mehr melodischen als modalen Tonkomplex; seine Zuweisung zur ersten Tonart entspricht nicht einer Notwendigkeit, denn ihr Grundton *D* kommt darin meist überhaupt nicht vor. c) Die dritte Gruppe umfaßt modal bestimmte Gebilde, wie die Meß- und die responsoriale Psalmodie, die reicheren Töne der Genealogien usw. Nunmehr hat jeder Psalmton seinen modalen Charakter fest ausgeprägt, so daß es nicht anginge, ihn einer anderen Tonart zuzuweisen als er angehört. Hier hat die Rezitation das größte Maß künstlerischen Schmuckes erhalten, dessen sie fähig ist, ohne ihre rezitativische Eigenart ganz aufzugeben. Die Erzeugnisse dieser Zusammenarbeit von Sprache und Gesang gehören zum Originellsten, was der Menschengeist ersonnen hat.

8. Entsprechen diese drei Stufen des liturgischen Rezitativs ebensovielen historisch auseinanderliegenden Perioden? Diese Frage läßt sich kaum direkt und allgemein bejahen. Auffallend ist, daß die künstlerisch vollkommeneren Typen die einfacheren nicht verdrängt haben, sondern beide bis auf den heutigen Tag friedlich nebeneinander bestehen. In einem so weiten und auf Gesang immer wieder angewiesenen Organismus, wie es die Liturgie ist, muß das Streben nach melodischer Abwechslung von der Zeit an in Tätigkeit getreten sein, als man zu festgefügten Formen, zu einer strafferen Ordnung schritt. Ohne Bedenken darf man bereits für das 4. Jahrhundert eine gewisse Mannigfaltigkeit auch in den Formen annehmen, die uns beschäftigt haben, soweit sie damals existierten. Ebenso muß man aber zugeben, daß die Bildung oder wenigstens die definitive Formulierung der reicheren Typen erst von dem Augenblicke an möglich war, wo das Achttonartensystem seinen Einzug in die liturgische Praxis hielt und diese ihrer endgültigen Normierung teilhaftig wurde. Ohne den Oktoechos ist die lateinische Psalmodie nicht denkbar. Daß aber damit die Quelle des liturgischen Rezitativs nicht zu versiechen begann, wissen wir bereits; bis weit ins Mittelalter hinein war man um Bereicherung des Schatzes rezitativischer Formen bemüht. Die faktische (oder vermeintliche) liturgische Zweckmäßigkeit war in der Geschichte des Rezitativs ein ebenso wirksamer Faktor als die fortschreitende musikalische Entwicklung.

Das Verhältnis von Wort und Ton im liturgischen Rezitativ hat indessen noch eine andere Seite, die bisher nur gelegentlich gestreift wurde, die rhythmische. Es können die selbständigen, freien Choralformen nicht in Angriff genommen werden, bevor über diesen wichtigen Gegenstand quellengemäße[1] Klarheit geschaffen worden ist.

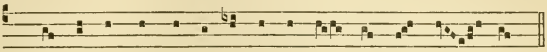
Wir kennen bereits die Anschauungen des Verfassers der Commemoratio brevis (10. Jahrhundert) über die beste Art, Psalmtext und Psalmmelodie miteinander zu verbinden. Seine Zeit faßte die Psalmtöne keineswegs als unantastbare Gebilde auf, sondern formte sie je nach der Eigenart des Textes um. Die S. 92 ff. wiedergegebenen Beispiele bestätigen seine Forderung, daß die Lage des Wortakzentes, wie der musikalische Wohlklang auf die Gestaltung der Psalmtöne Einfluß besitzen solle. Er geht so weit, Töne, die zur Mediatio gehören, zum Initium der zweiten Vershälfte zu ziehen. Dabei will er die den Akzenten und dem Wohlklang gebührende Rücksicht nicht auf die von ihm angegebenen Beispiele beschränkt wissen, sondern läßt durchblicken, daß er ihr eine allgemeine Geltung zuschreibt[2]. Ein weiterer Zeuge dieser archaischen Psalmodie ist Aurelian von Réomé, dessen Musica disciplina, überhaupt die älteste Schrift mit ausführlichen technischen Einzelheiten über den gregorianischen Gesang, der Commemoratio brevis noch um ein Jahrhundert vorausliegt, und die Praxis einer Zeit erschließt, aus welcher andere Denkmäler des Chorals nicht auf uns gekommen sind. Mehrmals berührt Aurelian die Textunterlegung in der Psalmodie, wie in den anderen Gesängen, regelmäßig in dem Sinne des Vorranges des Textes über die melodische Formel. Im Initium der Introituspsalmodie des I. Tones will er die zweite Silbe anders behandelt wissen wenn sie kurz ist, als wenn sie lang ist[3]. Er tadelt die Sänger, welche in der responsorialen Finalformel derselben Tonart

[1] Auf die neueste rein theoretisch-spekulativ gewonnene Konstruktion von einer obligaten Verkettung zwei- und dreiteiliger Glieder auch im Sprachgesang braucht hier nicht eingetreten zu werden. Im ganzen Mittelalter und in der Neuzeit bis ausgangs des 19. Jahrhunderts hat niemand daran gedacht, den Prosarhythmus mit einer solchen Formel zu bestimmen. Daß aber diese phantastische Erfindung bereits in die popularisierende Literatur eindringt, stellt dem kritischen und historisch geschulten Sinn vieler Choralschriftsteller wahrlich ein schlechtes Zeugnis aus.

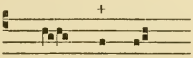
[2] Gerbert, Scriptores I p. 221: »Sunt praeterea multa quae conferri magis quam scribi oportet.«

[3] Gerbert l. c. I p. 55: »Igitur in reciprocatione introituum . . . mediocriter initiabitur prima syllaba, secunda acuto enuntiabitur accentu, . . . ea tamen ratione, si dactylus fuerit vel quaelibet correpta syllaba; sin autem producta fuerit, tunc circumflexione gaudebit.«

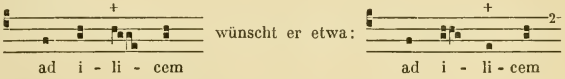
eine kurze Silbe mit Tönen belasten; aus der euphonia machen sie eine diaphonia, und das geschieht, wie er hinzufügt, vielerorts aus Unerfahrenheit. Das Beispiel, an welchem er exemplifiziert, ist der Vers des R. *Cantabant sancti* (de Ss. Innocentibus)[1]:



Hier darf nach Aurelian die viertletzte kurze Silbe nicht über ihre Kürze hinaus verlängert werden. Er wünscht offenbar eine Fassung wie diese:



Dieselbe Forderung stellt er gelegentlich des R. *Dum staret Abraham*, auf dessen achter Silbe er für die kurze Silbe nur einen Ton verlangt:



Aurelian verurteilt allgemein die Notenhäufungen auf kurzen Silben. Aus seinen Äußerungen geht aber hervor, daß sie der Choralübung seiner Zeit geläufig waren. Denselben Schluß muß man aus der Darlegung der Commemoratio ziehen. Indessen hat der Widerspruch der Gelehrten gegen solche Dinge, nach den prak-

[1] Gerbert, Scriptores I p. 56: »Enimvero sunt nonnulli cantores, qui in quarta distinctione istius versiculi modulationem quartae syllabae ante novissimam plus exprimunt quam necesse sit, ac ideo pro euphonia faciunt diaphoniam, cum debuerint *sanguine* dicere correpta syllaba media; et hoc plerisque in locis ob imperitiam agitur. Non autem abnegamus, hanc, ubi correptio verbi minime adfuerit, expressius enumerandam (so hat Cod. Vat. Palat. 1346 statt des Gerbertschen inumerandam) esse sonoritatem.« Merkwürdig und wie eine Konzession an die von Aurelian vertretenen Anschauungen sieht es aus, wenn das Hartkersche Antiphonar in St. Gallen aus dem 10. Jahrhundert wie in vielen analogen Fällen, so auch hier über der kurzen Silbe *-gui-* das Zeichen *c* (= celeriter) aufweist.

[2] Ebenda p. 59: »Nam in octava eiusdem syllaba hyperlydica debet adscisci vocis melodia, videlicet in (so der Cod. Vatic.) *i-*, ut *ilicem* correpte dicamus; quod etiam in quarta syllaba ante ultimam versus responsoriorum huius toni nonnulli inepte agunt, plus producentes quam expediat.« Das Zitat der Melodie entnehme ich Cod. Lucca 601, Ausgabe der Paléographie musicale IX p. 121.

tischen Denkmälern vom 10. Jahrhundert an zu schließen, wenig gefruchtet. Die Sänger fuhren fort zu singen, wie sie es gelehrt worden waren, und die überkommene Fassung der liturgischen Weisen erfuhr in den geschriebenen Gesangbüchern darin wenigstens keine nennenswerte Trübung.

Auch im theoretischen Unterricht gewann die der Praxis gemäße Auffassung bald die Oberhand. Ihre älteste Bekundung liegt in den sanktgallischen Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi vor, die sich ausführlich über diese Dinge auslassen. Ihr Verfasser muß sie um die Jahrtausendwende geschrieben haben[1]; sicher ist sein Traktat eine wichtige Quelle für die alte Psalmodie. Die uns angehende Partie desselben lautet folgendermaßen:

Omni tempore, aestate vel hyeme, nocte ac die sollemni sive privato, psalmodia semper pari voce, aequa lance non nimis protrahatur, sed mediocri voce, non nimis velociter, sed rotunda, virili, viva et succincta voce psallatur. Syllabas, verba, metrum in medio et in fine[2] versus, i. e. initium, medium et finem, simul incipiamus et pariter dimittamus. Punctum aequaliter teneant omnes.

Zu jeder Zeit, im Sommer wie im Winter, in der Nacht und am Feier- oder gewöhnlichen Tage, soll die Psalmodie immer mit gleicher Stimme und in sich gleich bleibendem Zuge ausgeführt werden, nicht zu langsam, sondern in mittlerer Stimme, auch nicht zu rasch, sondern mit runder, männlicher lebendiger und bestimmter Stimme. Alle Silben und Worte, das Metrum in der Mitte (Mediante) und die Kadenz am Ende des Verses, also Anfang, Mitte und Ende, wollen wir zusammen anfangen und zugleich beschließen. Die Schlußkadenz (Finale) sollen alle gleichmäßig aushalten.

In omni textu lectionis, psalmodiae vel cantus accentus vel concentus verborum, in quantum suppetit facultas, non negligatur, quia exinde permaxime redolet intellectus. Scire debet omnis cantor, quod litterae, quae liquescunt in metrica arte, etiam in neumis musicae artis liquescunt.

Bei jeglichem Texte, mag er als Lesung, Psalmodie oder eigentlicher Gesang behandelt sein, soll man, soweit die Möglichkeit dazu vorhanden ist, den Akzent und die Verbindungen der Worte nicht vernachlässigen, denn davon hängt am meisten das Verständnis des Textes ab. Jeder Sänger muß wissen, daß die in der Metrik liqueszierenden Buchstaben mit den entsprechenden liqueszierenden Neumen versehen werden.

[1] Vgl. Gerbert, Scriptores I p. 5ff. Gerbert setzte sie noch vor die Schrift des Ps.-Nicetius de laude et utilitate spiritualium canticorum, wird also die »Patres« in der Überschrift des Traktates für die Kirchenväter gehalten haben. Davon kann aber keine Rede sein. Unter den Kirchengesängen werden die Sequenzen genannt; auch die Diaphonie ist dem Verfasser bekannt (»neumata dulci diaphonia symphoniace terminet«). Damit kommen wir in das 10. oder 11. Jahrhundert.

[2] Gerbert hat »finem«.

Ammonemus itaque, ut una respiratione sive uno anhelitu usque ad punctum rhythmice vel metrice psallamus. Post medium metrum, modica modulatione peracta, pausam bonam et competentem faciamus. Facta pausa, quod de versu restat, morosiori modulatione deponatur, salvo tono. Sicque omnis modulatio psalmodiae sive cantus retundetur et terminetur, ut finis inveniat suum exordium, secundum illud: *rota volvitur ducendo, in suum pristinum* (sc. statum) *reducitur volvendo.*

Nullus ante alios aut post incipere in versu vel cantu, verba cantata reiterare, vel nimis discorditer festinare[1], praesumptiori vel altiori, remissiori aut graviori, i. e. sursum vel susum, tardiori vel velociori voce, aut post alios diutius protrahere vel punctum tenere praesumat[2]. Una qualitate cantemus, simul pausemus, semper auscultando. Si morose cantamus, longior pausa sit, si propere, brevior, semper in psalmodia punctus et pausa teneantur.

Wir ermahnen also, immer in einem Zuge oder einem Atem bis zum Versende rhythmisch oder metrisch zu psallieren. In der Mitte, nach der mäßigen Modulation des Metrums, wollen wir eine gute und angemessene Pause anbringen. Was nach dieser Pause vom Verse noch übrigbleibt, soll etwas langsamer erledigt werden, ohne die Tonformel zu schädigen. Dergestalt soll alle Modulation der Psalmodie oder des Gesanges abgerundet und beendet werden, damit das Ende des Verses mit dem Anfang des nächsten schön zusammentrifft, nach dem Sprichwort: *das Rad dreht sich durch Ziehen, und wird infolge des Drehens in seine frühere Lage zurückgezogen.*

Keiner soll sich herausnehmen, vor oder nach andern den Vers oder Gesang zu beginnen, gesungene Worte zu wiederholen oder allzu abweichend zu eilen, mit anmaßender oder höherer, matterer oder tieferer Stimme, d. h. nach oben oder unten, langsamer oder rascher zu singen, oder den andern nachzuschleppen und das Punctum (Finale) länger auszuhalten. Unser Gesang soll gleichmäßig sein, wie auch die Pausen, indem immer der eine auf den andern achtet. Singen wir langsam, muß auch die Pause länger, singen wir rasch, muß sie kürzer sein. Immer also halte man bei der Psalmodie das Punctum und die Pause ein.

---

[1] Diese Forderung wurde nicht immer erfüllt. Im Kloster Anders (oder Andern) in den Niederlanden sangen im 12. Jahrhundert die Mönche das Offizium so rasch, daß man sich veranlaßt sah, ihnen Knaben mit geschriebenen Psaltern (die Mönche sangen auswendig) zuzugesellen; man wies sie an, ernst und gesetzt zu psalmodieren und eine ordentliche Pause in der Mitte des Verses zu machen. Da sie mit den Mönchen zugleich sangen, waren diese gezwungen langsamer zu singen und die Pause so lange auszuhalten wie die Knaben. Vgl. Lebeuf, Traité historique et prâtique sur le chant ecclésiastique, 1741 p. 12.

[2] Eine häufig gerügte Gewohnheit war es, den letzten Ton der Mediante oder Finale zu verlängern. Das Zisterzienser Psalterium mahnte ausdrücklich: »Punctum, hoc est, ultimam syllabam seu notam medietatis et finis versus, nullus teneat, sed cito dimittat.« Die Constitutiones der Dominikaner betonen: »Officium divinum debet cantari devote et distincte et succinete, hoc est, sine caudis et protractione vocis in pausis vel in fine versuum.« Ähnlich die Franziskaner und Karthäuser. Die Musica choralis franciscana schärft

Quomodo ergo toni deponantur in finalibus propter diversos accentus, nunc dicendum est. Omnis enim tonorum depositio in finalibus mediis vel ultimis non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam toni facienda, sicut dicit Priscianus: Musica non subjacet regulis Donati, sicut nec divina scriptura. Si vero convenerint in unum accentus et melodia, communiter deponantur, sin autem, iuxta melodiam toni cantus sive psalmi terminentur. Nam in depositione fere omnium tonorum musica in finalibus versuum per melodiam supprimit syllabas et accentus sophisticat, et hoc maxime in psalmodia. Ideoque si tonaliter finis versuum deponitur, oportet ut saepius accentus infringatur, eo modo, verbi gratia, ut sunt sex syllabae saeculorum amen, ita sex conformentur notis toni in depositione verborum et syllabarum.

Wie nun die Psalmtöne mit den Versschlüssen bei wechselndem Akzente verbunden werden, darüber jetzt. Bei den Kadenzen in der Mitte des Verses wie am Ende hat die Anpassung der Psalmformel nicht nach dem Wortakzent zu erfolgen, sondern nach der musikalischen Eigenart der Formel, wie schon Priscian sagt: Die Musik unterliegt nicht den Regeln des Donatus, so wenig wie die heilige Schrift. Treffen Akzent und Melodie zusammen, so soll man sie gemeinsam ausführen, wenn nicht, dann hat man den Text nach der Melodie der Psalmformel oder des andern Gesanges zu beenden. Denn bei fast allen Versen steht die Melodie an den Versschlüssen zu den Silben im Gegensatz und der Akzent wird geschädigt, zumal in der Psalmodie. Wenn daher die Finale nach Maßgabe des Psalmtones beendet wird, muß nicht selten der Akzent des Wortes umgebogen werden; haben wir z. B. die sechs Silben saeculorum amen, so hat die Anpassung der Psalmformel an sie derart zu geschehen, daß die letzten sechs Noten des Psalmtones auf die sechs letzten Silben des Textes zu stehen kommen.

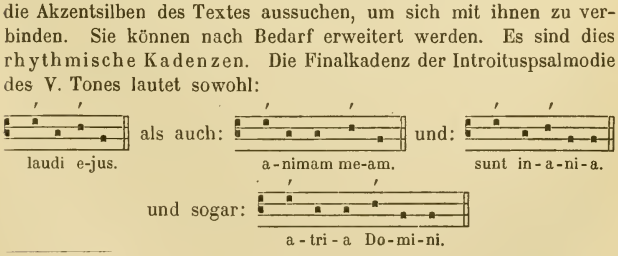
Diese Darlegung liefert den theoretischen Kommentar zu der uns bereits bekannten mittelalterlichen Praxis der Verbindung von Psalmton und Text. In ihrem Mittelpunkte steht die Forderung, daß im liturgischen Rezitativ die Medianten und Finalkadenzen sich dem Text überordnen, nicht aber je nach dessen akzentischer Beschaffenheit Veränderungen zu erleiden hätten. Der Verfasser gibt zu verstehen, daß lange Silben durch die Melodie »verkürzt«, d. h. mit nur einem Tone versehen werden, kurze aber »verlängert«, also mit mehreren Tönen versehen werden können. Maßgebend ist hier der Vorrang des melodischen Gefüges vor dem Text, eine Auffassung, die das Mittelalter von der Antike übernommen hat[1], wenngleich unter dem Widerstand der fränkischen Musikgelehrsamkeit.

ein: »Caveatur quam maxime, ut ultima syllaba non protrahatur sive turpiter caudetur.« Vgl. darüber Petit, Dissertation sur la psalmodie p. 165, 369 und 97. Der hier getadelte Fehler ist auch heute noch nicht ausgestorben.

[1] Vgl. darüber die Paléographie musicale IV. p. 66 ff.

Den Schlüssel zum Verständnis dieses eigenartigen Verhaltens der beiden konstitutiven Elemente im Gesange liefern die Instituta mit der Unterscheidung von »rhythmice vel metrice psallere«[1]. Rhythmica und Metrica bilden mit der Harmonia die drei Hauptteile der mittelalterlichen Musikwissenschaft[2], und zwar umfaßt die Harmonia alles, was zum Melos gehört, während Rhythmica und Metrica sich in die Lehre von der Rhythmik teilen. Unter dem Gesichtspunkt, der uns hier beschäftigt, kann man sagen, daß die Rhythmica sich auf die syllabischen, die Metrica auf die tonreicheren, mehr oder weniger melismatischen Stücke bezieht. Jene wurden in einem Vortrage ausgeführt, der Länge und Kürze der Silben weniger beachtet, vielmehr den Wortakzent zum Regulator der Bewegung macht, wie es noch heute bei der gehobenen Aussprache eines Textes geschieht, und die Tonzeichen entbehrten der rhythmischen Bestimmung; diese verliefen in einer den antiken Metren nachgebildeten Kombination von Längen und Kürzen. Alle Quellen des 9.—11. Jahrhunderts fordern die genaue Innehaltung der Längen und Kürzen, sowie deren Verbindungen, und deuten die Neumenfiguren von mehr als einem Ton metrisch. Noch Guido von Arezzo erklärt, man könne es den Neumen an ihrer Figur absehen, ob sie jambisch, trochäisch, daktylisch oder in anderem Metrum verlaufen. Wie bekannt, trat der Verfall dieser Choralmetrik bald nach Guido ein.

Nunmehr bietet die Erklärung des »rhythmice vel metrice psallere« keine Schwierigkeiten mehr. Tatsächlich reduziert sich die Textunterlegung in der Psalmodie auf zwei Haupttypen. Syllabische Kadenzen, die auf Tongruppen verzichten, ruhen auf dem Gerüste des Akzentes, besitzen gewissermaßen eigene Akzenttöne, die sich die Akzentsilben des Textes aussuchen, um sich mit ihnen zu verbinden. Sie können nach Bedarf erweitert werden. Es sind dies rhythmische Kadenzen. Die Finalkadenz der Introituspsalmodie des V. Tones lautet sowohl:



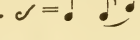
[1] Daß dieser Satz auch die zutreffende Formel für den Choralrhythmus überhaupt enthält, darüber vgl. meine »Elemente des gregor. Gesanges«, 1915[2] S. 162

[2] Vgl. zum folgenden Wagner, Zur ursprünglichen Ausführung des gregor. Gesanges, im Aachener Gregoriusblatt 1916 S. 81 ff.

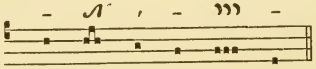
Die akzentische Kraft ist an die beiden Spitzen der Melodie gebunden, *d* und *e*, die regelmäßig den beiden letzten Wortakzenten zufallen. Solche Bildungen vermögen den verschiedenen Lagen des Akzentes sich anzupassen, der ja in aller rhythmischen Poesie das wichtigste formale Element bildet. Im Grunde besteht dieser Kadenztypus aus der Wiederholung einer rhythmischen Figur /., die durch /.. ersetzt werden kann.

Viele andere Psalmtöne verwenden in ihren Initia, Medianten und Kadenzen Figuren von zwei oder mehr Tönen. Diese Figuren sind als metrische Bestimmtheiten unveränderlich und lassen sich nicht so auflösen, daß ihre Bestandteile auf mehrere Silben fallen könnten, sonst verwandelte sich ihre metrische Qualität in die syllabische, rhythmische. Das Initium der Introituspsalmodie des VI. Tones der sanktgallischen Codices:

verbindet einen Spondäus, Jambus und Trochäus. Ausnahmslos wird es den drei ersten Silben des Psalmverses übergesetzt, mögen diese wie immer prosodisch beschaffen sein. Andere Initia mischen syllabische und Gruppenzeichen, so diejenigen des I. und III. Tones:



Auch sie sind metrisch, da die beiden Zeichen immer zu den beiden ersten Textsilben treten. Noch deutlicher wird diese psalmodische Metrik an den Finalen. Diejenige des I. Tones:



gewinnt durch den Torculus und die Tristropha eine bestimmte metrische Physiognomie, welche die Auflösung der Gruppenzeichen nicht gestattet. Die Anpassung an den Psalmtext vollzieht sich demgemäß einfach so, daß, wie der sanktgallische Anonymus es ausdrückt, die sechs letzten Tonzeichen auf die sechs letzten Silben zu stehen kommen. Ähnlich verhalten sich die zahlreichen anderen metrischen Kadenzen, z. B. die Finalen und Medianten der responsorialen Psalmodie[1].

[1] Elias Salomonis (Gerbert, Scriptores III p. 44) sagt von derartigen Stellen ganz im allgemeinen: »Litera (Text) est ibi loco subjecti et cantui servit in eo, quod cantus praedominatur et decorat dictionem; et ideo in cantu dicto corripienda quandoque (sc. syllaba) longum habet accentum, et e converso

Manche psalmodische Figuren, namentlich Medianten, sind das Resultat eines Kompromisses zwischen syllabischer und Gruppenmelodik, also auch zwischen rhythmischen, durch den Akzent bestimmten, und metrischen, melodisch unveränderlichen Tonverbindungen. Einige derselben schlossen Verschiedenheiten in der Textbehandlung nicht aus[1]. Solange der metrische Vortrag des liturgischen Gesanges in Geltung blieb, erhielt sich auch die in ihm begründete eigenartige Verbindung von Text und Singweise. Wenn die letztere später unsicher wurde und schließlich ganz zerfiel, so war das nur die Folge des Verlustes der alten metrischen Ausführung, die durch einen naturalistischen Vortrag ersetzt wurde. Ende des 16. Jahrhunderts griffen dann die reformierenden Tendenzen unbewußt auf die archaischen Ideen des Aurelian und der Commemoratio zurück, ohne freilich die mittelalterliche Ordnung der Psalmodie durch etwas Besseres oder auch nur praktisch Gleich-

quandoque producenda brevem habet accentum, maxime in scientia organizandi(!)«. Nur von der alten Metrik aus läßt sich die Belastung kurzer Silben in der Psalmodie und im gregorianischen Choral überhaupt restlos erklären und wissenschaftlich begründen. Vom Standpunkte des Gleichmaßes der Bewegung hätte sie niemals aufkommen können, wäre vielmehr als eine Gefährdung der naturgemäßen Aussprache des Textes angesehen worden. Wie das klassisch-antike Versschema sich die natürliche Wortfolge unterjocht, seinen Bedürfnissen und Zwecken dienstbar macht, so besitzt nach antiker und gregorianischer Auffassung die Musik dasselbe Recht. Und umgekehrt bietet die eigenartige Verbindung von Text und Gruppenmedianten und -finalen in der klassischen Psalmodie ein durchschlagendes Argument für die ursprünglich metrische Interpretation der Gruppenzeichen. Aus der Unauflösbarkeit der Gruppenzeichen dieser Kadenzen geht hervor, daß ihre spätere und heutige Ausführung im Gleichmaß der Tondauern nicht ursprünglich sein kann. Gruppen von zwei oder drei gleichlangen Tönen verlieren ihren Rhythmus nicht, wenn sie zu einer, zwei bzw. drei Silben gesungen werden. Heute könnte in der Tat der Podatus z. B. zwei Silben zuerteilt werden, ohne daß der dem Gleichmaß der Bewegung entsprechende Rhythmus Schaden litte. Daß aber die Gruppenzeichen in solchen Kadenzen nicht aufgelöst wurden, läßt schließen, daß sie einen Rhythmus enthielten, der bei ihrer Auflösung verloren ging. Dieser kann aber nach den zahlreichen Bekundungen der alten Zeit nur ein metrischer, lange und kurze Werte miteinander verbindender sein. Die Mißachtung dieses Tatbestandes hat zu seltsamen rhythmischen Theorien verleitet, deren innere Haltlosigkeit ein Vergleich mit den klaren Aussagen der alten Autoren erweist. Die systematische Außerachtlassung selbst ganz klarer Quellenangaben hat auch hier arge Irrtümer gezeitigt.

[1] Das rhythmische Eigenrecht von Tonfiguren oder Gruppenverbindungen in alter Zeit erhält auch durch zahlreiche Kadenzen in nichtpsalmodischen Gebilden eine kräftige Bestätigung. Vgl. darüber die Paléographie musicale IV, p. 76 ff. Nur haben deren Verfasser die metrische Bedeutung der Frage nicht erkannt, weil sie in dem Irrtum befangen sind, die Neumen enthielten an sich keinerlei rhythmische Angaben.

wertiges zu ersetzen. Drei Jahrhunderte stand die liturgische Psalmodie unter der Einwirkung dieser zersetzenden Tendenzen, bis die Editio Vaticana der Hauptsache nach wieder die traditionellen Normen zu Ehren brachte.

In neuerer Zeit hat man die psalmodischen und andere rezitativische Kadenzen mit dem sogenannten Cursus in Verbindung gebracht. Bekanntlich haben die Verfasser der liturgischen Gebets-, Lektions- u. a. Formulare bis ins 7. Jahrhundert gemäß dem Vorgange der weltlichen wie kirchlichen Prosaiker ihrer Zeit die Schlußformeln, Ganz- wie Periodenschlüsse, in einigen bestimmten dem Ohre wohlklingenden Verbindungen der Silben eingerichtet. Die wichtigsten Cursustypen sind diese vier:

Cursus planus	/· ·/·	fünf Silben
Cursus tardus	/·¦ ·/··	sechs Silben
Cursus velox	/·· ··/·	sieben Silben
Cursus trispondaicus	/· ··/·	sechs Silben

Die drei ersten stehen in der Oratio zusammen:

Gratiam tuam, quaesumus	, . . , .	
Domine, mentibus	*nostris infunde*	C. planus.
ut, qui angelo nuntiante,	, . . , . .	
Christi filii tui incarnati -	*onem cognovimus*	C. tardus.
per passionem eius et cru -	, ... , .	
cem ad resurrectionis	*gloriam perducamur*	C. velox.

Der Cursus trispondaicus ist seltener; ein Beispiel:

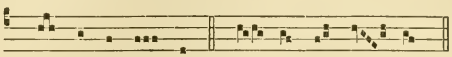
Deus, qui corda fidelium	, . . . , .	
sancti Spiritus illustrati -	*one docuisti*	C. trispondaicus.

Diese vier Prosaklauseln waren besonders im 5. und 6. Jahrhundert im Gebrauch. Später wurden sie vergessen, bis sie gegen Ende des 11. Jahrhunderts wieder in Aufnahme kamen.

Die Paléographie musicale erklärt zahlreiche rezitativische Kadenzen als direkte melodische Nachbildungen dieser Kadenzen[1]. Nach ihr hat vornehmlich der tonische oder rhythmische Cursus, die kunstgerechte Folge betonter und unbetonter Silben, die gregorianischen Kadenzen bestimmt. Die dahin gehörenden Kadenzen zeichnen die Akzentsilbe durch höhere Töne aus. Selbst Schlußfiguren, reich figurierte wie die der responsorialen Psalmodie, sollen

[1] Bd. IV: Le Cursus et la Psalmodie, p. 27 ff. Ebenda ist auch die wichtigste Literatur zu der Frage zusammengestellt.

vom tonischen Cursus eingegeben sein. Gegen diese letztere Auffassung erheben sich jedoch schwere Bedenken. Die Melismatik dieser Schlußfiguren ist zu entwickelt, als daß hier die Einwirkung einer von syllabischen Kombinationen herrührenden tonischen Norm möglich sei. Die Kadenzen:



sollen »Cadences planae« sein[1]. Es hat diesen Anschein, wenn man sie wie die Paléographie musicale mit Texten zusammenbringt, wie die obigen. Wie oft stehen sie aber über andersgearteten Texten! Gleich bei den jeden antiphonischen Psalm abschließenden Worten der Doxologie »(sae-)culórum ámen« ist der angebliche Cursus planus nicht mehr vorhanden. Wer wird, wenn er nicht im Banne einer vorgefaßten Meinung steht, bei solchen Tonfiguren überhaupt an einen rhythmischen Cursus denken? Ein solcher kann nur für syllabische Kadenzen in Frage kommen.

Die Lücken dieses Systems sucht Dom Ferretti[2] auszufüllen, dessen Untersuchungen die Frage einen Schritt weiter gebracht haben. Er ersetzt den rhythmischen Cursus durch den metrischen, der seine Typen aus Längen und Kürzen bildet, und weist diesem einen ausschlaggebenden Anteil bei der Formulierung der melodischen Kadenzen des Chorals zu. Sein Grundgedanke deckt sich größtenteils mit meiner Darlegung über das »rhythmice vel metrice« Singen, und ich würde Ferretti vollständig beistimmen, ließe sich noch die rhythmische Identität der Elemente der Choralschrift für ursprünglich halten. Nicht alle Longawerte des Chorals setzen sich aus Verdoppelung des Breviswertes zusammen, sondern die Longa ist geradeso wie die Brevis ein elementarer rhythmischer Wert, der schon in der Neumenschrift als solcher neben dem Breviswert zur graphischen Darstellung gelangt. Daß alle zweitonigen Gruppenzeichen aus zwei, die dreiteiligen aus drei gleichen rhythmischen Einheiten bestehen, sollte heute angesichts der das gerade Gegenteil bezeugenden Autorenaussagen nicht mehr behauptet werden. Die Gesetze des metrischen Cursus, soweit es einen solchen überhaupt gegeben hat, im einzelnen aufzustellen, wird dann an der

[1] L. c. p. 67.

[2] »Il cursus metrico e il ritmo delle melodie gregoriane«, Rom 1913. Eine weniger umfangreiche, aber sehr anregende Behandlung des Gegenstandes vgl. bei Gastoué, Cours théorique et pratique de plainchant, Paris 1904 p. 185ff.

Zeit sein, wenn die Forschung sich mehr wie bisher ohne apologetische Seitenblicke auf die heutige Praxis mit dem rhythmischen Sinn der Neumengruppen wird beschäftigt haben. Der Weg zu Forschungen dieser Art wird erst frei sein, wenn der Kapitalirrtum der letzten Jahrzehnte, die Neumen an sich seien rhythmuslos, einer quellengemäßen Erkenntnis gewichen sein wird. Dann wird man auch nicht mehr so ungeschichtliche Konstruktionen zu Hilfe rufen müssen, wie die heute beliebte Theorie von der obligaten Verkettung zwei- und dreigliedriger Gruppen, durch die man in das angebliche Gleichmaß der Choralbewegung etwas Ordnung hineinzubringen sucht. Hingewiesen sei noch darauf, daß allem Anscheine nach ein letzter Rest der ursprünglichen Metrik der Psalmodie sich in den nach Art der Falsi Bordoni des ausgehenden Mittelalters komponierten Psalmtönen erhalten hat; auch da sind Mediante und Finale metrisch fixiert, während das Corpus des Verses einfach rezitiert wird.

ZWEITER TEIL

DIE FREIEN FORMEN

Erster Abschnitt.

Gesänge mit Prosatexten.

I. Kapitel.

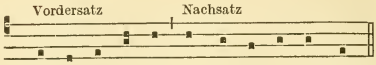
Allgemeines über ihre Gliederung und das Verhältnis von Wort und Ton.

Für die beherrschende Stellung der Psalmodie im liturgischen Gesange ist es bedeutsam, daß selbst die melodisch freiere Lyrik nicht nur größtenteils aus psalmodischen Gebilden herausgewachsen ist, sondern, soweit sie sich auch in das Reich des künstlerischen Ausdruckes hineinbegeben mag, bis zur Stunde ihren Zusammenhang mit der Psalmodie nur selten verleugnet. Noch heute bilden die Antiphonen des Offiziums den Rahmen, in den ein Psalm eingespannt ist, diejenigen der Messe verhielten sich bis weit ins Mittelalter in gleicher Weise. Ein Responsorium ohne psalmodischen Vers wird man in der gesamten Liturgie vergeblich suchen. Selbst gewisse Stücke des Ordinarium Missae machen bei der Psalmodie Anleihen[1]. Im Grunde folgen nur die Hymnen, Sequenzen und die anderen Gesänge mit poetisch geformtem Text eigenen Baugesetzen.

Am engsten erscheint der Anschluß an die Psalmodie naturgemäß bei den **Antiphonen**. Einige darunter haben schon in ihrer Gliederung das Aussehen von Psalmtönen, die, eben aus ihren Fesseln befreit, einer gewissen künstlerischen Selbständigkeit zustreben. Dahin gehören vor allem die Antiphonen des Wochenoffiziums, die zweifellos den ältesten ihrer Gattung beizuzählen sind. Sogar bei ganz kurzem Text, der nur die Hälfte eines Psalmverses ausmacht, ist die Melodie psalmodieähnlich gebaut und zweiteilig, oder aber

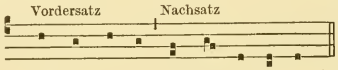
[1] Das Gloria der gewöhnlichen Tage (Graduale Vaticanum, Missa XV) ist nichts als eine echte Psalmodie; dasjenige der Missa V arbeitet mit wenigen, immer wiederholten melodischen Figuren. Ähnliches gilt von den Singweisen des Credo. Darüber vgl. unten das VIII. Kapitel dieses Teiles.

sie läßt in der Mitte einen Einschnitt zu, der nach Ausweis der mittelalterlichen Gesangbücher in der Tat angebracht wurde. Die Antiphone

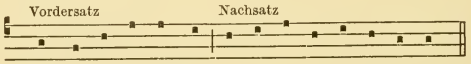


(p. 80 des Antiphonars von Lucca)

hat zum Text nur ein paar Worte, die sich nicht in zwei logisch selbständige Teile gliedern lassen; die Melodie jedoch verbindet einen Vorder- und einen Nachsatz unter Ausschaltung einer Mediante. Die Verwandtschaft mit der Psalmodie offenbart sich auch darin, daß alle Akzentsilben durch melodische Hebungen ausgezeichnet sind. In dem Antiphonar von Lucca hat eine spätere Hand hinter *mei* ein †-Zeichen angebracht und damit eine Zweiteilung der Antiphone vorgenommen, wie sie der Gewohnheit der ausführenden Sänger entspricht[1]. Andere Antiphonen von gleicher Ausdehnung vermerken die Zweiteiligkeit in ihrem Bau durch einen deutlichen melodischen Einschnitt:



Vorder- und Nachsatz haben hier entgegengesetztes melodisches Gepräge; jener spricht die Worte tenorartig, aber mit Hebung der Akzentsilben syllabisch aus, dieser reiht ein entwickelteres Gebilde daran mit zweitonigen Gruppen, dessen melodische Selbständigkeit durch den tieferen Ton der Akzentsilbe außer Zweifel gestellt wird. Eine solche melodische Zweiteiligkeit ist die Regel, wenn bereits das Wortgefüge sie nahelegt:

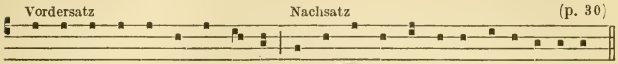


Vorder- und Nachsatz verbinden beide leichten Aufschwung und Nachlassen der melodischen Kraft, so aber, daß der Vordersatz in eine Art psalmodischer Flexa ausläuft.

---

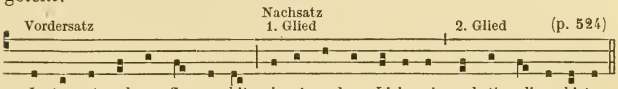
[1] Vgl. die Ausgabe der Paléographie musicale IX p. 80. Derselben Quelle entstammen auch die weiteren Beispiele, falls keine andere Angabe gemacht ist.

Schärfer ist die Zweiteiligkeit, wenn der Text einen ganzen Psalmvers oder in anderer Weise einen Parallelismus membrorum aufweist:

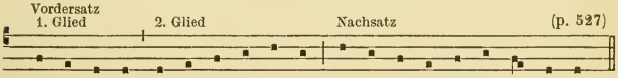


Der Nachsatz hat hier keine stärkere Schlußkraft als der vorige, an den er auch melodisch erinnert; dagegen mündet der Vordersatz in eine echte melodische Mediante.

Häufiger erscheint der eine oder beide Sätze in zwei Glieder geteilt:

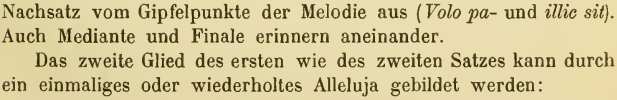


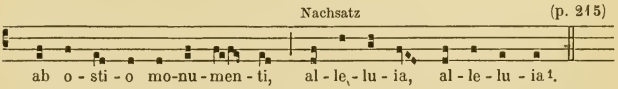
Über den Bau dieser Antiphone vgl. S. 11 oben.



Wirksam ist hier der ähnliche Anfang von Vorder- und Nachsatz; beide beginnen mit einem Gang in die Unterterz, nur der Nachsatz vom Gipfelpunkte der Melodie aus (*Volo pa-* und *illic sit*). Auch Mediante und Finale erinnern aneinander.

Das zweite Glied des ersten wie des zweiten Satzes kann durch ein einmaliges oder wiederholtes Alleluja gebildet werden:



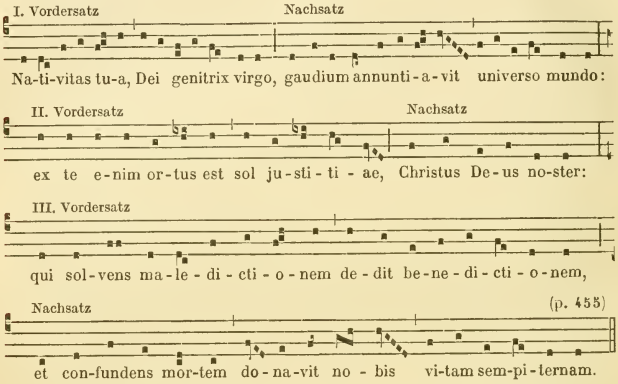


Hier wird man zweckmäßiger eine Dreiteilung annehmen: Vordersatz, Mittelsatz mit Einschnitt bei *lapidem* und Nachsatz. Man beachte

[1] Von den »allelujatischen« Antiphonen wird unten ausführlicher gehandelt werden.

den gleichen Ausklang von Vorder- und Nachsatz (*invicem* und *alleluia*); ja beide füllen denselben Grundriß in nur leicht verschiedener Weise aus.

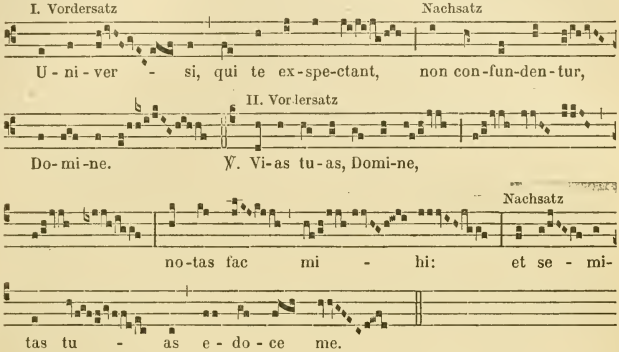
Ausgedehnte Antiphonen, wie häufig solche zum Magnificat, reihen noch mehr Sätze aneinander. Immer macht sich aber das Streben offenkundig, größere Abschnitte in ihre logischen Teile zu zergliedern und diese Disposition durch melodische Mittel zu stützen. Hier ein Beispiel:



Am besten nimmt man hier, der Gliederung des Textes entsprechend, eine Dreiteilung an. Jeder der drei Sätze zerlegt sich in Vorder- und Nachsatz, die ihrerseits wieder Einschnitte zulassen. Man könnte zwar mit dem Nachsatz des dritten Abschnittes (*et confundens . . .*) einen neuen vierten Abschnitt beginnen; eine spätere Hand hat tatsächlich im Antiphonar von Lucca auch an dieser Stelle das †-Zeichen angebracht. Ausschlaggebend ist indessen die symmetrische Struktur der Antiphone: Teil III ist nichts anderes als die melodische Ausweitung des Teil I, und der Sänger dieser Antiphone hat dem ausgedehnten Text eine übersichtliche und kunstgerechte musikalische Gliederung auferlegt (A B A).

Nicht anders verhält sich die Struktur der responsorialen und allgemein der reicheren Choralstücke mit Prosa- oder poetischem Text. Die Gliederung des Wortgefüges findet ihre natürliche Ergänzung und Verstärkung in der Anlage der Melodie. Dieser Bau ist dann auch in die melismatischen Gebilde eingedrungen; ihre wortlosen Tonreihen unterziehen sich denselben architektonischen

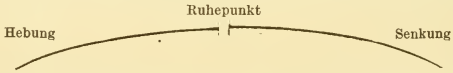
Normen, wie die mehr oder weniger syllabischen Choräle. Selbstverständlich bedingt aber die Ausweitung der melodischen Linien häufig Einschnitte, denen die Gliederung des Textes nicht vorgearbeitet hat. Dafür hier als Beispiel das erste Solostück des Meßgesangbuches:



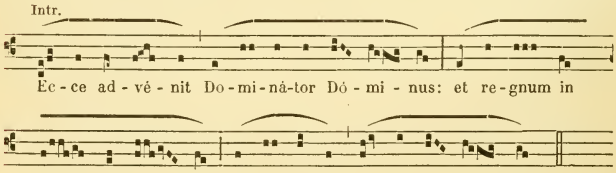
Selbst die reiche künstlerische Ausstattung deckt den schlichten Grundriß in keiner Weise zu. Die Einschnitte des Textes sind melodisch unterstrichen. Außerdem sind solche an Stellen angebracht, über welche die einfache Aussprache der Worte hinweggehen würde, so hinter *Universi*, *fac*, *tuas;* auch das Versmelisma ist deutlich gegliedert. Die melodische Kleinarbeit dient indessen nur dazu, die logischen Beziehungen der großen Abschnitte zu stützen; man vergleiche nur das energische Streben der ersten Vershälfte und die Bewegung zur Ruhe in der zweiten! Im Grunde handelt es sich hier um Dinge, deren keine gute Gesangsweise entraten wird. Dennoch ist festzustellen, daß eine solche dem Texte abgelauschte Gliederung der Melodie der künstlerischen Erfahrung der Menschheit durch die Choralmelodien vermittelt wurde, von denen viele der Forderung der Kongruenz des Wort- und Tongefüges in idealer Weise Genüge leisten. Jedenfalls bestätigt die Analyse der liturgischen Lieder die ästhetische Forderung, der Guido von Arezzo in seinem Micrologus cap. XV Ausdruck verliehen hat: »in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum«, Melodie und Text sollen gleich gegliedert sein[1].

[1] Dasselbe sagt ein jüngerer Anonymus (Coussemaker, Scriptores II 474 b): »Ibi quoque in vocibus fiat respiratio, ubi in sensu literarum congrua est repausatio, ut verborum et cantus una possit esse distinctio!«

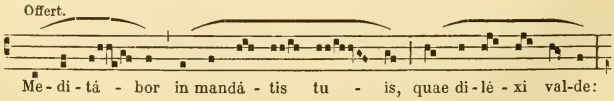
Nicht aber nur die äußere Gliederung der choralischen Melodie offenbart in der einfachen oder der reicher gegliederten Zweiteiligkeit einen Zusammenhang mit der Psalmodie; auch ihre Linienbildung, und diese in vielleicht noch höherem Maße, nähert sich immer wieder dem psalmodischen Typus. Entfernt man aus der psalmodischen Formel die Rezitationspartie mit dem Tenor, so daß nur ein Initium und eine Finalis übrigbleiben, so ergibt sich die Verbindung melodischer Hebung und Senkung: diese ist aber das Urmaß aller Choralmelodie. Nennen wir einen mehr oder weniger in sich abgeschlossenen melodischen Abschnitt eine Periode, so kann man mit Rücksicht auf ihren musikalischen Bau von einem gregorianischen Periodengesetz[1] sprechen. Es beherrscht die Antiphonen, die Responsorien und fast die gesamte freiere choralische Komposition und läßt sich so formulieren: die choralische Periode besteht aus melodischer Hebung, mit oder ohne Ruhepunkt auf der erreichten Höhe, und Senkung. Sie ist eine melodische Linie, die aus der Tiefe mehr oder minder langsam aufsteigt, in der Höhe verweilt und sich ruhig ihrem Ende zuneigt:



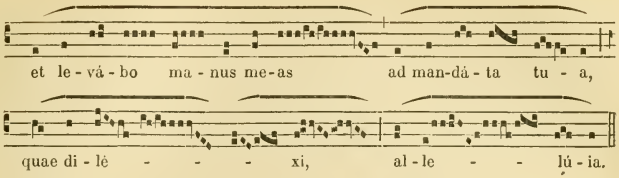
Die liturgischen Gesangbücher enthalten Hunderte von Belegen für diesen Periodenbau. Ein paar Beispiele müssen hier genügen:



Der Introitus setzt sich aus melodischen Bögen zusammen. Man beachte, daß überall die melodische Spitze der Akzentsilbe des bedeutsamsten Wortes zufällt.



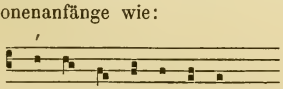
[1] Zum ersten Male ist dies Konstruktionsgesetz aller choralischen Melik in meinen »Elementen des gregor. Gesanges«, 1909, S. 136 aufgestellt worden.

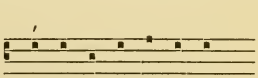


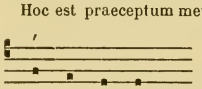
Vergleiche weiter Intr. *Cibávit eos*, Intr. *Repleátur os meum*, Grad. *Ecce sacérdos*, Allelúia ℣. *Benedíctus es*, Offert. *Dómine Deus salútis*, Comm. *Beátus servus*, Comm. *Confundántur supérbi* und viele andere.

Auch die Ant. *Nativitas* besteht aus lauter solchen Bögen und richtet selbst Vorder- wie Nachsätze in dieser Weise ein.

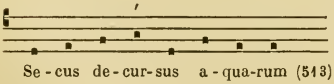
Die Verwandtschaft mit der psalmodischen Struktur zieht sich bis in die freiesten und umfangreichsten choralischen Gebilde hinein. Eine Ausnahme macht in der Antiphone *Nativitas* nur der mit *ex te* beginnende Vordersatz; unter Verzicht auf den Aufstieg am Anfang beginnt er gleich auf dem hohen Rezitationston (dem Tenor der Tonart) *a*. Auch dies ist kein Zufall; der bedeutsame und direkte Anruf der Gottesmutter erklärt das Verhalten der Melodie. Ähnliches tritt in zahlreichen analogen Fällen ein, und man kann das Periodengesetz durch Formulierung der Ausnahme ergänzen: in der Regel beginnt eine Periode nur dann gleich in höherer Lage, wenn ein bedeutsames Anfangswort direkt zu einem melodischen Aufschwung reizt. In derselben Richtung wirkt ein wichtiger Akzent zu Beginn einer Periode. So erklären sich Antiphonenanfänge wie:

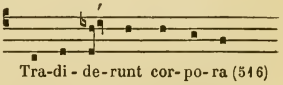


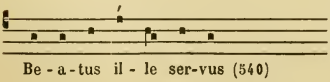


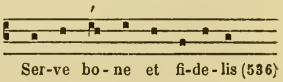


Dagegen:

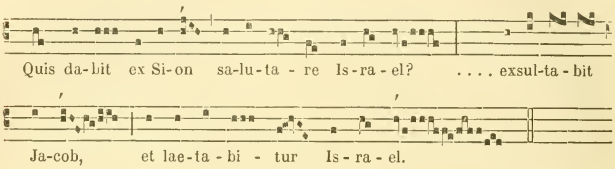




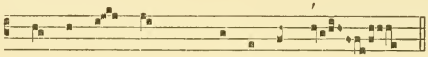




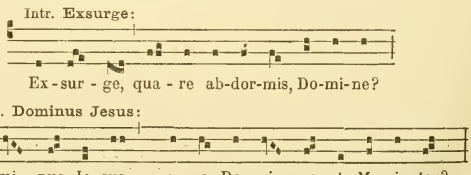
Das Gegenbild zu akzentischen Periodenanfängen wird durch akzentische Schlüsse geliefert, die allerdings seltener sind. Hier kommt namentlich die bereits gelegentlich des liturgischen Rezitativs festgestellte Sonderbehandlung der Indeklinabilen oder hebräischen Eigennamen und der einsilbigen Wörter in Betracht; sie wirkt bis in die freien Formen hinein (vgl. S. 39 und 126). Man vergleiche die Worte *Sión, Israél, Jacób* in der Communio:



Die höhere Tonlage der Akzentsilbe des letzten Wortes veranlaßte den Komponisten, den tonartgemäßen Schluß auf dem tiefen *F* vermittelst einer angehängten melismatischen Figur herzustellen, die in ihrem ersten Teile eine Reminiszenz der ersten Kadenz über demselben Worte *Israel* bildet. Ähnlich schließt die Communio des Montags der Karwoche[1]:

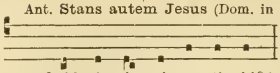


Die nicht sehr häufigen Fragesätze erfahren eine zwiespältige Behandlung: bald wird die melodische Linie in die Höhe geleitet und verstärkt damit die natürliche Führung der Stimme, bald überwiegt die Rücksicht auf einen wirksamen Schluß. Indessen ist das erstere Verfahren eher eine Ausnahme:



[1] Andere Fälle solcher Auszeichnung einer Akzentsilbe am Schluß der Periode in der Revue du chant grégorien VI 51 ff., XIX 112 ff. Sogar die zweite Silbe des Wortes *Jesus* enthält melismatischen Schmuck; vgl. die Kommunionen *Exiit sermo, Dicit Andreas* und *Dicit Dominus: implete.*

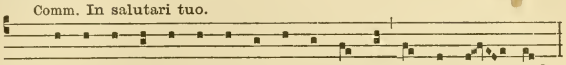
Ant. Stans autem Jesus (Dom. in Quinquagesima):



. . . Quid vis fa - ci - am ti - bi?[1]

In bei weitem den meisten Fällen ist von einer besonderen melodischen Hervorhebung der Frage abgesehen. Dafür nur ein Beispiel:

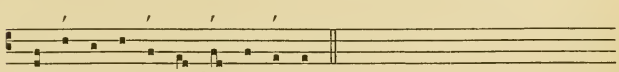
Comm. In salutari tuo.



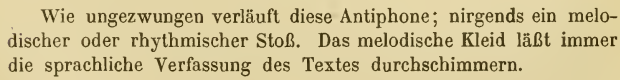
. . . quando fa - ci - es de per-sequen-ti - bus me ju - di - ci - um?

Eine vielgebrauchte Kadenz des I. Kirchentones schließt hier den Fragesatz ab. Die Auszeichnung einer Akzentsilbe in der gregorianischen Melopöie bildet indessen nur einen besonderen Fall eines anderen sehr wichtigen Kompositionsgesetzes: in den syllabischen oder halbsyllabischen Gesängen geht die melodische Linie den Hebungen und Senkungen des Textes liebevoll nach, und die Akzentsilbe zumal eines gedanklich wichtigen Wortes wird durch höheren Ton, durch die melodische Spitze ausgezeichnet. In der Kunst des engsten Anschlusses an die sprachlichen Ausdruckselemente des Textes hat die mittelalterliche Monodie Unvergleichliches geleistet. Zahllose Antiphonen sind unübertreffliche Meisterwerke einer naturgemäßen und doch künstlerisch anziehenden Textaussprache[2].

Man vergleiche nur die folgende:



La - pi - da-bant Stephanum, et i - pse in - vo - ca-bat Do-minum di-cens:



ne sta-tu - as il - lis hoc pec-ca-tum. (p. 47)

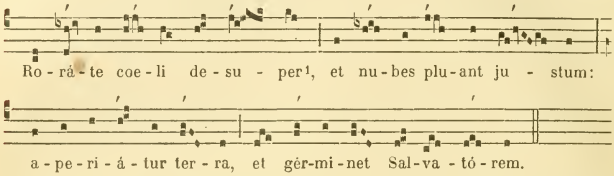
Wie ungezwungen verläuft diese Antiphone; nirgends ein melodischer oder rhythmischer Stoß. Das melodische Kleid läßt immer die sprachliche Verfassung des Textes durchschimmern.

---

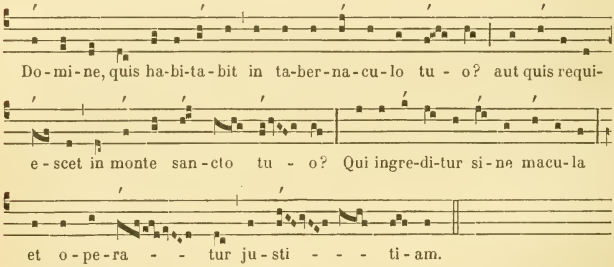
[1] Weitere Beispiele bieten die Ant. *Dixit paterfamilias*, *Quid hic statis*, *Ait Dominus vilico* u. a.

[2] Unter den neueren Komponisten von Choralmelodien (für neue Feste und Proprien) hat Dom Pothier gerade diese Kunst der Alten sich zu eigen gemacht wie keiner vor, neben und nach ihm.

Der innige Verein von Text und Melodie ist kein Vorrecht der einfachen unter den freien Choralformen. Die Verfasser entwikkelterer Gesänge hatten dasselbe Ziel vor Augen. Immer wieder erscheint die Melodie an den akzentischen Verlauf des Textes gebunden. Der Adventsintroitus



verklärt die grammatischen Hebungen und Senkungen des Textes, seine logische Gliederung. Ein anderes Meisterwerk in dieser Beziehung ist die Communio:



Man findet solche Meisterstücke ausdrucksvoller Textaussprache auf jeder Seite unserer Gesangbücher.

Die engen Beziehungen der choralischen Musik zum Text, seiner Gliederung und natürlichen Aussprache, ebenso aber ihr der naturgemäßen Grundform aller Bewegung, der Verbindung von Hebung und Senkung, nachgebildete Periodenbau erklären es zu ihrem Teile, daß sie allem künstlerischen Wandel zum Trotz bis heute ihre Wirkung auf unverdorbene Gemüter nicht eingebüßt hat. Auch in der gregorianischen Kunst bewährt sich die Natur als die unerschöpfliche Vorratskammer gesundester und kräftigster Wirkungen. Gewiß entstammt der gregorianische Periodenbau einer primitiven Technik

[1] Wie zuweilen bei zusammengesetzten Worten, ist hier anders akzentuiert als nach den Regeln der klassischen Latinität. Dem Komponisten schwebte offenbar die volkstümliche Aussprache *desúper* vor.

melodischer Formung; man wird heute derartige Perioden nicht mehr aneinanderreihen. Er war aber eine unverwüstliche Mitgift durch die Jahrhunderte und gewährleistet ihr noch heute hohen künstlerischen Wert und Anerkennung, während an manchen reicher gebauten Schöpfungen der alten Choralisten der heutige Hörer zuweilen ohne Teilnahme vorübergeht. Auch die sorgsame Rücksichtnahme auf die sprachlichen Betonungen erleichtert dem modernen Musiker den ästhetischen Genuß einer Kunst, die in so vielen Dingen abseits von unseren musikalischen Gewohnheiten sich bewegt. Ich denke hier nicht an das mittelalterliche Tonsystem und die Kirchentonarten; der merkwürdigen Ausweitung des Textes durch die Melodie im Introitus *Rorate* und zahllosen Gesängen derselben Art hat die neuere Musik schon deshalb nichts an die Seite zu stellen, weil sie sich vornehmlich Texten in poetischer Sprache zugesellt. Dennoch erfreut sich unser Ohr an den künstlerischen Bildern, die an ihm vorüberziehen und gibt sich willig den Stimmungen hin, die vom Text auf die Melodie übergleiten, und von ihr die Vertiefung und Verklärung empfangen.

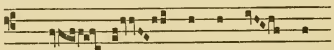
Solchen Schöpfungen treten aber andere gegenüber, die dem modernen Kunstfreunde Schwierigkeiten vorhalten. Es befremden ihn die Fälle, in welchen nicht die Hauptsilbe des Wortes, die akzentuierte, sondern eine Nebensilbe vom Komponisten ausgezeichnet wurde. Ein solches Verfahren scheint der Kongruenz von Wort und Ton zu widersprechen, die doch oberstes Gesetz aller Gesangsmusik ist. Vokalisenhafte Verlängerungen der letzten Wortsilbe, so sehr sie auch der spätmittelalterlich-polyphonen wie der modernen Auffassung des Verhältnisses von Wort und Ton widerstreiten, sind freilich weniger der Kritik ausgesetzt. Man vermag sich durch längere Übung mit ihnen abzufinden. Wir werden sie als bevorzugtes Ausdrucksmittel des liturgischen Sologesanges kennenlernen. Um so kritischer stellt sich der heutige Musiker gegenüber gelegentlichen Tonhäufungen auf kurz ausgesprochenen, einer betonten folgenden, Silben. Sie haben hie und da im Mittelalter[1],

[1] Daß bereits im »goldenen Zeitalter« des Choralgesanges die Opposition gegen die Tongruppen auf unbetonten Silben sich geregt hat, ist oben S. 268 erwähnt worden. Hier muß weiter auf die zahllosen Fälle im Antiphonar des sanktgallischen Mönches Hartker aus dem 10. Jahrhundert (Ausgabe der Paléographie musicale) hingewiesen werden, in welchem die Clivis auf der vorletzten Silbe von Worten wie *obviam*, *dicite*, *concipiet*, *dominus*, *sapiens*, *israhel*, *dulcedinem*, — diese Fälle stehen auf den ersten vier Seiten der Handschrift — durch ein übergeschriebenes *c* (*celeriter*) in etwa unschädlich gemacht ist. Der Schreiber der Handschrift hat ohne Zweifel eine Kritik der herkömmlichen Fassung dieser Stellen gegeben.

namentlich aber seit dem 16. Jahrhundert, zu scharfem Tadel gegen die mittelalterliche Choralmelodie gereizt, der in den sogenannten Reformbüchern von konsequenten Veränderungen melodischer und rhythmischer Art gefolgt war. Man sprach von ihnen wegwerfend als von »Barbarismen«.

Analoge Vorgänge sind uns bereits in der Psalmodie begegnet (S. 274 ff.). In der freien Komposition werden sie naturgemäß häufiger, wenngleich sie im ganzen immer als Ausnahme auftreten; man kann viele Seiten der Choralhandschriften durchgehen, ohne auf einen Zwiespalt von Wort und Ton zu stoßen. Nicht alle Fälle aber sind gleichartig und unterliegen derselben Beurteilung; es lassen sich vielmehr mehrere Typen unterscheiden. Wenn in zusammengesetzten Worten, wie *itaque* (Communio *Pascha nostrum*) u. a. die mittlere Silbe belastet wurde, so wird die volkstümliche Aussprache nachgewirkt haben, welche den Wortakzent auf diese zweite, nicht nach den Regeln der klassischen Grammatiker auf die erste Silbe legte. Stand doch die lateinische Übersetzung der Bibel dem Volksidiom, dem Vulgärlatein, näher als dem Latein der Gelehrten, Redner, Advokaten und Dichter. Andere Fälle sind auf die Übertragung einer Singweise auf einen neuen Text mit anderer akzentischer Verfassung zurückzuführen; so das Melisma auf der zweiten Silbe von *perhibet* im Alleluja ℣. *Hic est discipulus ille*, einer Singweise, die in der Weihnachtszeit zu häufiger Verwendung gelangt[1]. Auch die Übernahme eines Gesanges aus der griechisch-byzantinischen Liturgie und seine Verbindung mit lateinischem Text vermöchte die mangelnde Übereinstimmung von Wortakzent und Tonverteilung auf die Silben verständlich zu machen. So passen die Figuren auf den zweiten Silben von *Spiritus Domini* des Pfingstintroitus auf den griechischen Text Τὸ πνεῦμα τοῦ κυρίου, ebenso verhält sich das ausgedehnte Melisma auf der zweiten Silbe von *Aperis* im Graduale *Oculi omnium* des 20. Sonntags nach Pfingsten und der Frohnleichnamsmesse (vgl. Teil II S. 66 Anm.[2]).

[1] Interessant ist, daß noch in der besten Choralzeit mehrfach das Melisma der zweiten Silbe auf die akzentuierte erste verlegt wurde. So schreiben u. a. die Pariser Handschrift 1235 nouv. acquis. aus dem 12. Jahrhundert und das Graduale von Sarum der englischen Choralgesellschaft aus dem 13. Jahrhundert:



Auch ganz alte Zisterzienserbücher entlasten die unbetonte Silbe.

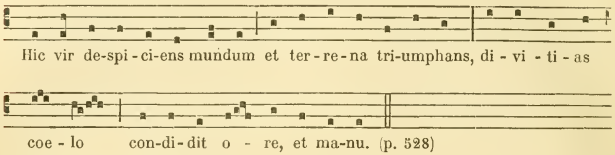
Kadenzen, in welchen die festgefügte metrische Folge sich dem Text überordnet, wie so häufig bei dem Worte *Dominus*, erklären sich unschwer wie die ähnliche psalmodische Kadenz (vgl. S. 274). Von diesen Kadenzen ist der Weg zu den wenigen, nach Abzug der genannten Fälle noch übrigbleibenden Beispielen nicht weit. Können für jene, um es einmal so auszudrücken, »mildernde Umstände« vorgebracht werden, so wird der vom neueren Standpunkte aus Urteilende solche diesen nicht mehr zubilligen. Es ist ihm einfach ein »barbarisches« Verfahren, statt die akzentuierte die darauffolgende unbetonte Silbe durch melismatischen Schmuck zur gewichtigsten zu erheben. In diesem summarischen Verdammungsurteil mischt sich Berechtigtes und Haltloses. Die Möglichkeit figurierter Verzierung unbetonter Silben war mit der frühmittelalterlichen Rhythmik gegeben. Eine bis zur Selbständigkeit entwickelte Rhythmik mit mannigfachen Kombinationen langer und kurzer Werte vermochte zu einer Zeit, welche selbst in den Prosaschlüssen regelmäßige Bildungen metrischer Art (Cursus) aufsuchte, sich unschwer der Silbenfolge überzuordnen und dabei ein ästhetisches Vergnügen zu erwecken. War doch dies Vorgehen nur die musikalische Parallele zu einem analogen Vorgang in der klassischen Verskunst, deren festgeordneten Schemata in der Verbindung von lang und kurz die Folge der Worte sich einfach anpassen mußte. Von dem Augenblicke an jedoch, wo das metrische Gefüge sich lockerte und die rhythmische Bewegung ein einförmiges Aussehen gewann, begann auch der Bindung des Wortes an die mit eigenen Rechten ausgestattete musikalische Rhythmik der Boden zu schwinden. Sie verlor vollends alle Berechtigung, als man die Tongruppen in gleichlangen Werten ausführte[1]. Daß man erst so spät aus der Wandlung die praktischen Konsequenzen zog und die verfänglichen Stellen umredigierte, erklärt sich aus dem konservativen Geiste des Mittelalters. Die neueren Verteidiger dieser Korrekturen standen ihrerseits unter der Einwirkung der unzutreffenden Vorstellung, daß der liturgische Gesang immer nur Sprachgesang gewesen sei.

Metrische Texte, die in dem Urbestande des Meß- und des Offiziumsgesangbuches nur selten auftreten[2], ordnen sich durchaus

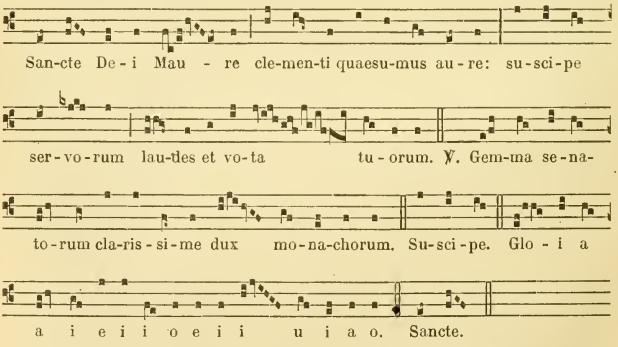
[1] Ein wesentlicher rhythmischer Unterschied zwischen Do-mi-nus und Do-mi-nus besteht ja nicht; beidemal handelt es sich um eine dreiteilige Gruppe (mit einem Akzent auf dem ersten Ton).

[2] Vgl. Teil I S. 303 ff.

ihrer liturgischen Bestimmung unter. Antiphonen und Responsorien in poetischer Sprache sind komponiert wie prosaische. Am einleuchtendsten erscheint dies Verfahren, wenn solche Texte sich Singweisen zugesellen, die für Prosatexte erfunden und meist auch zu diesen gesungen wurden. Die Antiphone:



hat zum Texte ein Distichon, zur Melodie eine solche, die zu zahlreichen anderen Prosatexten üblich ist[1]. So wenig fiel der metrische Text ins Gewicht, daß nicht selten, und so im Antiphonar von Lucca am Schlusse des Pentameters der Vers durch das eingeschobene »*et*« zerstört wurde. Bekannt ist der Introitus *Salve sancta parens* des Sedulius[2], der die Singweise des Introitus *Ecce advenit* erhielt. Hier noch ein metrisches und gereimtes Responsorium auf den heiligen Maurus aus dem Pariser Cod. lat. 1235 nouv. acquis. fol. 42r:



[1] Es sind im Cod. Lucca die Ant. *Elevare, elevare* (p. 17), *Convertere domine* (p. 25), *Cum his qui oderunt pacem* (p. 194), *Iratus rex Saul dixit* (p. 273), *In coelestibus regnis* (p. 391), *Exiit claudus* (p. 412), *Concussum est mare* (p. 467), *Beatus Martinus* (p. 483), *Expansis manibus* (p. 488), *Complaceat tibi domine* (p. 536).

[2] Vgl. Teil I S. 69.

Nicht einmal der Gleichklang bei *Maure* und *aure* erinnert daran, daß das Responsorium Hexametertext hat; im zweiten Vers ist der gleiche Reim nicht berücksichtigt. Dieselbe Singweise haben auch der metrische Vers *Gemma senatorum* und die Doxologie *Gloria patri.*

Will man das Verhalten der freien Choralmelodie zum Inhalt des Textes, zu dem im Texte niedergelegten Gedanken, zu seinen Affekten und seinem Stimmungsinhalt formulieren, so hat man sich zuerst zu vergegenwärtigen, daß sehr viele Texte, deren gesanglichen Vortrag die Liturgie verlangt, rein erzählenden Charakters, andere von einer gewissen psychischen Farblosigkeit sind, die der Musik in keiner Weise entgegenkommen und ohne den liturgischen Zwang sicher niemals in Töne gefaßt worden wären. Hier kann die Vertonung des Textes nur den Sinn eines um ihn geworfenen künstlerischen Gewandes haben, nicht einer Komposition des Textes im modernen Wortverstande. Behält man dies im Auge, so wird es nicht überraschen, daß die in der Psalmodie heimische Verwertung einer Singweise für mehrere Texte auch in das Gebiet der antiphonischen und responsorialen Musik eingedrungen ist und daselbst weite Strecken beherrscht, nicht zu reden von den strophischen Hymnen. Es gibt melodische Themen, die im Laufe des Kirchenjahres auch zu Texten herangezogen werden, die nach Inhalt und Ethos verschieden sind. Dahin gehören nicht nur Antiphonen, sondern auch ausgedehnte melodische Komplexe, reiche Solomelodien für das Alleluja, Graduale und den Tractus[1]. Selbst also die freie Choralmelodie erhebt nicht prinzipiell den Anspruch auf individualisierende und erschöpfende Vertonung der in den Worten ausgedrückten Gedanken und Stimmungen. Sie teilt vielfach den epischen Charakter mit der Lectio, Oratio und Psalmodie und verwendet sogar reiche Tonfiguren dekorativ als Ornamente, ein Verfahren, das den heutigen Musiker am meisten befremdet. Gewiß mögen Zeiten, die der Hauptsache nach sich auf das Singen

[1] Aus der mehrmaligen Verwendung von Singweisen für verschiedene Texte dürfte man nicht etwa auf ein Nachlassen der Erfindungskraft schließen. Bereits die erste Organisation des Offiziumsgesanges hat mit einer geringen Zahl von Antiphonentönen gearbeitet. Von den Meßgesängen variieren diejenigen, welche die liturgische Geschichte als die ältesten wahrscheinlich macht und in denen sich vielleicht noch urchristliches Melodiematerial überliefert hat, die Tractus, nur zwei melodische Typen. Ebenso erklären sich die wandernden Melismen in den Gradualien, von denen unten die Rede sein wird; sie sind ein Erbstück aus ganz alter Zeit. Nur die Meßantiphonen (Introitus, Offertorium und Communio) treten bis zum 7. Jahrhundert mit eigenen Melodien auf, aber auch sie wurden für spätere Feste neuen Texten angepaßt.

nach dem Gedächtnis angewiesen sahen, die praktischen Vorzüge der Anpassung einer Singweise an verschiedene Texte lebhaft verspürt haben. Dies Verfahren blieb jedoch in Geltung, als die Tonschrift längst zu einer hinreichend sicheren und treuen Wiedergabe der Singweisen fortgeschritten war und hat seither immer wieder den liturgischen Bedarf gedeckt.

Endlich darf man, um ein billiges Urteil in diesen Dingen zu gewinnen, die Vieldeutigkeit der Musiksprache nicht außer acht lassen. Sie[1] hat das Verfahren gestützt und künstlerisch gerechtfertigt. Wie man denselben Text mehrmals komponieren kann, ohne daß deshalb notwendigerweise unwahre Kunstwerke entstehen, so ist der durch die Musik in uns erweckte Empfindungs- und Stimmungskreis weit genug, um unter Umständen nicht ganz gleichartigen Texten Platz zu gewähren. Gewiß können hier die Interessen der künstlerischen Anpassung verletzt werden, dann nämlich, wenn die Musik ausgesprochen individuellen Charakters ist und mit Texten aus einer anderen Inhaltssphäre zusammengebracht wird. Wenn aber die Musik auf aufdringliche Detailschilderung verzichtet, und das tut der gregorianische Choral in der Regel, so kann sie sich verschiedener Texte annehmen. Hier gibt das Wort die Richtung an, in welcher das allgemeiner gehaltene Tongefüge jedesmal wirken soll und hebt so die Vieldeutigkeit der Musik in jedem einzelnen Falle auf.

Viele liturgische Choräle, namentlich die Antiphonen der Messe und die Responsorien des Offiziums, begegnen uns nur in Verbindung mit einem einzigen Text, als dessen ursprüngliche Vertonung sie gelten müssen. Ihre künstlerische Physiognomie unterscheidet sie im ganzen kaum von der anderen Gruppe. In nicht wenigen jedoch durchdringen Wort und Ton sich derart, daß ein anderer

[1] Die mittelalterliche Vokalpolyphonie hat sich dieselbe Anschauung vom Verhältnis der Melodie zum Texte angeeignet. Sie suchte überhaupt die Originalität weniger in den Themen, als in deren Bearbeitung. Alle Messenkomponisten des 15. und 16. Jahrhunderts haben Themen, die ursprünglich weder zu einem *Kyrie*, noch zum *Et in terra* oder *Patrem omnipotentem* usw. gehören, zur Messenkomposition benutzt. Hier erscheint dasselbe melodische Motiv überaus oft mit den verschiedensten Texten verbunden. Ein Beispiel für viele: die Sequenzmelodie »*Lauda Syon*« lieferte Palestrina den Stoff für die gleichnamige Messe, in der alle Messenteile mit diesem Thema beginnen. Man sieht daraus, wie schlecht beraten diejenigen Choralschriftsteller waren, die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts das Vorgehen des traditionellen Chorals verurteilten, als ästhetisch minderwertig hinstellten, um die auf Unkenntnis und leichtfertige Redaktion zurückgehenden Varianten der mediäischen Choralbücher retten zu können.

Text der ganzen Melodie oder wenigstens einigen Wendungen die Begründung entzöge. Man betrachte unter diesem Gesichtspunkte den Introitus *Rorate* und die Communio *Domine quis habitabit* (S. 290); nicht allein das dramatische Gefüge des Textes, mehr noch die ihn erfüllenden Gedanken gelangen in der Singweise zum glücklichsten Ausdruck, und es wäre schwer, dieser eine andere Wortfolge hinzuzugesellen, ohne daß ein innerlich gespaltenes Werk herauskäme[1]. Hier fungiert die Melodie nicht nur dekorativ, sondern im besten Sinne als Interpretation des Textes.

Es wäre also verfehlt, wollte man der Choralmelodie intimere Beziehungen zu ihrem Texte absprechen. Wäre sie immer nur wie ein Kleid, das man dem liturgischen Text umgehängt, ihm so gut es ging angepaßt hat, weil einmal die betreffende liturgische Situation musikalischen Schmuck erheischte, so ließen sich die künstlerischen Wirkungen nicht begreifen, welche die Lieder des Mittelalters bis auf die Gegenwart auslösen. Man könnte ganze Seiten mit den Lobsprüchen anfüllen, welche fromme und kunstverständige Männer in alter und neuer Zeit der Ausdrucksfähigkeit und Schönheit der liturgischen Melodie gespendet haben[2]. Ihre Pflege noch in der Gegenwart trotz der umstürzenden Wandlungen der musikalischen Kunst bietet den besten Beweis ihres künstlerischen Wertes. Keine Macht der Erde hätte es auch vermocht, die römischen Choräle allen Kirchen der Welt und allen Zeitaltern aufzuerlegen, trügen sie nicht in sich selbst ihre künstlerische Rechtfertigung. Die ästhetischen Eindrücke, die von ihnen ausgehen, gründen sich nicht ausschließlich auf das melodische Kleid der Texte, sondern größtenteils auf das harmonische Zusammenwirken von Wort und Ton. Zwar scheint die choralische Lyrik, die als Monodie ohne mehrstimmige Umhüllung ins Leben trat, heute einer andersgearteten Empfindungs- und Urteilsgrundlage gegenüberzustehen, da der heutige Musiker in der Regel ihre Tonlinien in eine Folge von Akkorden hineinstellt und sie so genießt. Dennoch übt die einfache Melodie auch heute noch über den unbefangenen Hörer eine große Macht aus, und diese immer wieder zu beobachtende Wirkung be-

[1] Selten sind die Choralmelodien, die gleichgültig neben ihrem Text einhergehen wie zwei Menschen, die widerwillig aneinandergekettet sind. In einer Periode nachlassender Schaffenskraft entstanden, kennzeichnen sie sich meist als ungeschickte Anpassungen einer in sich befriedigenden und ihrem ersten Texte angemessenen Singweise an einen neuen Text. Einige davon werden unten zur Sprache kommen.

[2] Einige vgl. bei Martin Vogeleis, Festschrift zum Internat. Kongreß für gregor. Gesang, 16.—19. August 1905 zu Straßburg i. Els., S. 39 ff. u. 88 ff.

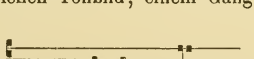
zeugt die Kraft und Gesundheit des in der Choralmelodie pulsierenden künstlerischen Lebens[1].

Die inneren Ursachen der ästhetischen Wirkung einer Melodie lassen sich nun nicht restlos aufweisen; die Analyse vermag niemals bis in die letzten Schlupfwinkel künstlerischen Schaffens hineinzuleuchten. Dennoch lassen sich aus den in der Choralmelodie zusammenwirkenden und ihren Ausdruck bestimmenden Momenten einige herauslösen und für sich betrachten. Die ausschlaggebende Bedeutung der liturgischen Bestimmung und Umgebung für die Formung der Melodien ist bereits S. 14 ff. ausführlich dargelegt worden. Mehr wie die Kirchenkomponisten der neueren Zeit lebten die alten Sänger mit der Liturgie zusammen und in ihrer Gefühlswelt. Diese aber verhindert unnötiges Hervordrängen individuellen Ausdruckes, neigt vielmehr zu einer allgemeineren, für die Gesamtheit zutreffenden Ausdeutung des Textes, die sich mühelos der Struktur des liturgischen Ganzen einfügt. Auf subjektive Züge verzichtet daher die Choralweise lieber[2]. Dennoch ist es bewundernswert, welchen Reichtum und welche Mannigfaltigkeit des Ausdruckes sie zu entfalten weiß. Weiter sei auf das verschiedene Ethos der acht Kirchentonarten hingewiesen. Man kann sich aber unschwer davon überzeugen, daß selbst im Rahmen derselben Tonart grundverschiedene Stimmungen und Af-

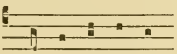
[1] Es sei hier erlaubt, die schönen Worte eines Choralkenners neuerer Zeit folgen zu lassen: »In der Schilderung seelischer Zustände, in der Äußerung der inneren Bewegung ist die Choralmelodie unerschöpflich. Da ist ihr Reichtum an Mitteln und Formen ebenso groß, als das Seelenleben reich an Stimmungen und Akten ... Die Affekte des Glückes, der Freude, des Gottvertrauens äußern sich entweder im einfachen, schlichten Bekenntnis, in feuriger Beteuerung, mit dem Ausdrucke innerlichen Glückes, überströmender Wonne, stillseliger Freude, oder in lautem Lobpreis, in frohlockender Verkündigung. Während die eine Melodie sich in süßer Lyrik verliert, erhebt sich die andere zu dramatischer Lebendigkeit. Das liegt meist nicht im Text, sondern in der Melodie. Dabei ist die Melodie recht eigentlich der Interpret der kirchlichen Gebetsworte ... Die Melodie des Requiem hat in den wenigen Tönen seiner schlichten Modulation eine klar ausgesprochene Stimmung. Etwas gedämpft, milde, weich, ernst, aber nicht düster quillen die Töne hervor. Die sanfte, ruhige Bewegung spricht von stillem Ergeben, von der Hingabe an den schwer lastenden Willen Gottes. Lindernder Balsam träufelt mit der Melodie ins Herz. Ganz anders intoniert nach vollbrachtem Opfer die Communio; des Trostes, den die teuren Hingeschiedenen erlangt haben, sicher, stimmt sie hell und freudig an: *Lux aeterna.*« (Kienle, Choralschule[3] S. 149.)

[2] Eine Analogie bieten die liturgischen Gebete, deren gemessene, ernste Fassung auf die Stimmung und die Wünsche dessen, der sie im Namen der Kirche vorträgt, keinerlei Rücksicht nimmt. In demselben Sinne läßt sich von der Choralmelodie sagen, ihr künstlerischer Ausdruck sei ein »objektiver«.

fekte zu treffendem Ausdruck gelangen können. So vergleiche man z. B. die Introitus *Exsurge, quare obdormis*, *Gaudeamus omnes* und *Suscepimus Deus* (I. Kirchenton); Introitus *Puer natus est* und *Oculi mei* (VII. Ton); Alleluja ℣. *Excita* und ℣. *Oportebat pati* (IV. Ton); Introitus *Respice in me* und Offertorium *Domine Deus, in simplicitate* (VI. Ton) u. a. Im letzten Grunde wird es aber immer auf das Geschick ankommen, mit welchem der Komponist die seelischen Momente des Textes, seine Affekte in Töne zu fassen vermochte. Zuweilen gestattet er einer Wortfolge oder gar einem Worte eine unmittelbare Einwirkung auf die melodische Linie. Ich denke hier an die Tonmalerei im Choral. In einem allgemeinen Sinne muß selbstverständlich eine jede Melodie, die mit einem Texte verbunden erscheint, tonmalerisch angelegt sein, wenn sie anders den Anspruch erhebt, sich mit diesem in eine harmonische Einheit zu verschmelzen. Hier handelt es sich jedoch um die Einzeichnung besonderer Vorgänge oder Bilder des Textes in die melodische Linie. Solche tonmalerische Neigungen begleiteten, wie es scheint, die musikalische Kunst bereits in ihren ersten Stadien und im klassischen Altertum; sie können im mittelalterlichen Choral nicht überraschen. In der Regel wirken sie nicht aufdringlich und fügen sich organisch dem Ganzen ein. Vielen Sängern werden sie kaum zum Bewußtsein kommen, da die melodische Linie an sich direkt verständlich und logisch gebaut ist. Die älteste und in der deutschen Überlieferung des Mittelalters festgehaltene Lesart des Anfanges des Introitus vom ersten Adventsonntag beginnt mit einem solchen Tonbild, einem Gang aus der Tiefe zur Höhe:



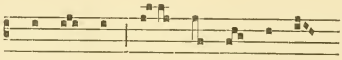
Daß dafür die Lesart (diejenige der Vatikana)



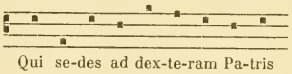
eingesetzt werden konnte[1], beweist, daß die Absicht des Komponisten nicht überall gemerkt wurde. Ähnlich beginnen der Tractus

[1] Wahrscheinlich veranlaßte der dem Introitus vorgesetzte Tropus, der den heiligen Gregor als Verfasser des Meßgesangbuches preist (vgl. Teil I[3] S. 219 und die erste Seite der Originalausgabe des Graduale Vaticanum) und

Ad te levavi und das Offertorium *Ad te Domine levavi* mit einer ausgesprochenen Bewegung aus der Tiefe zur Höhe. Ein klassisches Beispiel einer zwanglos dem Ganzen sich einfügenden Malerei liefert der angeführte Introitus *Rorate coeli.* Die hohe und tiefe Lage der Melodie ist ohne Zweifel durch die Worte *coeli desuper* und *terra* hervorgerufen; aber die Tonreihen könnten anders kaum natürlicher verlaufen als sie es hier tun. Eine gewaltsame Heraushebung eines malenden Bildes auf Kosten des logischen Zusammenhanges enthält das Graduale des dritten Adventsonntags gleich am Anfange bei den Worten:

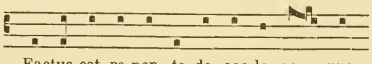


Hier schädigt die Einzelwirkung den harmonischen Zusammenschluß der Teile und damit den künstlerischen Wert des Ganzen. Solche Stellen bilden indessen Ausnahmen. Meist ordnen sich hohe oder tiefe Gänge zur Illustrierung von Worten wie *ascendens*, *in altis*, *sursum*, *surgere*, *suscitare*, oder *descendens*, *humilis*[1] u. a. dem Gefüge der Melodieglieder ein, ohne aus dem Gesamteindruck herauszufallen. Dahin ist auch die originelle Behandlung des *sedes* zu rechnen im Gloria der Muttergottesmessen:



Die Bewegung des sich Niederlassens auf den Thron ist durch den Sprung in die Unterquinte versinnbildlicht.

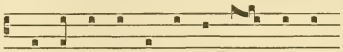
Große Intervalle werden aber auch herangezogen, um den Eindruck des Bedeutenden, Unerwarteten zu erwecken. So erklärt sich der Quintensprung zu Beginn der Pfingstcommunio:



mit *g* schließt, mit diesem Tone auch den Introitus zu eröffnen, obgleich die allgemein dazu übliche Psalmdifferenz noch heute zu den in der Tiefe beginnenden Introitus gehört.

[1] Vgl. darüber, wie über andere Fälle von Tonmalerei die Aufsätze von Bewerunge im Düsseldorfer Gregoriusblatt 1915 S. 19, 89, 100.

Auch hier hat man bereits im 13. Jahrhundert die tonmalerische Absicht übersehen, sonst würde man dieselbe Melodie nicht der Communio der Frohnleichnamsmesse zugewiesen haben:



Die neuere Musik, wie bereits die mittelalterliche Polyphonie, hat nicht selten auch den Rhythmus in den Dienst der Tonmalerei gestellt. Sicher fehlt es ebenfalls in den alten Chorälen nicht an derartigen Stellen. Bei den außerordentlichen Wandlungen jedoch, welche der Rhythmus und der Vortrag des gregorianischen Gesanges im Mittelalter durchmachte, lassen sie sich heute nicht mehr alle feststellen. Der Längen und Kürzen mannigfach mischende ursprüngliche Choralrhythmus ist seit dem 11. Jahrhundert einem ausgleichenden Vortrage gewichen, der die rhythmische Bewegung vieler ihrer Reize beraubte und damit zahlreiche Ausdruckselemente beseitigte. Wollte man aber allen denjenigen Stellen tonmalerischen Sinn beilegen, in denen der Text sinngemäß und ausdrucksvoll behandelt wird, so wäre ihre Zahl Legion. Und wenn Guido von Arezzo im Micrologus (cap. XV) von einer wohlgebauten Melodie verlangt, daß ihre Neumen je nach dem Text ernst oder ruhig oder fröhlich seien[1], so hat er damit sicher nur in eine Formel gekleidet, was die Sänger der klassischen Choralzeit bewußt oder unbewußt angestrebt und ausgeführt haben.

Gehen wir nunmehr daran, die verschiedenen Gattungen der freien Choralkomposition nach ihren stilistischen Eigenheiten vorzunehmen, so haben wir zunächst Formen mit Prosatext und solche mit poetischem Text zu unterscheiden. Jene zerfallen in Antiphonen und Responsorien, diese in Hymnen, Sequenzen, Tropen, wobei aber schon hier darauf hingewiesen werden mag, daß unter den Tropen sich auch solche mit Prosatext finden. Ihre liturgiegeschichtlichen Grundlagen dürfen hier vorausgesetzt werden; es sei auf die Darlegungen von Bd. I verwiesen. Hier stehen lediglich musikalische Stilfragen zur Erörterung. In dieser Hinsicht

[1] »Item ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumae, in tranquillis rebus iocundae, in prosperis exultantes et reliqua.«

haben bereits die bisherigen Ausführungen die drei Möglichkeiten der Umkleidung des liturgischen Wortes auch für die freien Choralformen vorgelegt: die syllabische, die Gruppen- und die melismatische Melodik. Der Text wird bald syllabisch ausgesprochen, bald mit Figuren von zwei und mehreren Tönen verziert, bald in Tonreihen gehüllt. Die Scheidung ist indessen nicht so vorgenommen, daß unter den freien Choralformen die einen nur und immer ganz syllabisch eingerichtet sind, die anderen ebenso konsequent nur Gruppenmelodik, die übrigen nur Melismatik aufweisen; die drei Möglichkeiten durchdringen häufig einander, und z. B. selbst in vokalisenreichen Gesängen erscheinen gelegentlich syllabische Glieder. Daß die drei Stile in der Verschiedenheit der ausführenden Organe ihre Begründung besitzen, ist ebenfalls den liturgiegeschichtlichen Nachweisen von Band I zu entnehmen.

II. Kapitel.

Die Antiphonen.

Das Offizium von Weihnachten, wie es im Teil I S. 175 ff. aus mittelalterlichen Gesangbüchern vorgelegt ist, vermerkt in seiner monastischen Form mehr als 30, in seiner Form für den Weltklerus mehr als 20 Antiphonen, ohne diejenigen für die erste Vesper, diejenige des Vortages. Berechnet man danach den Bedarf des ganzen Kirchenjahres an Antiphonen für das Stundengebet, so ergeben sich für 350 Tage wenigstens 7000 Antiphonen. Diese Zahl wird aber dadurch bedeutend verringert, daß nur wenige Tage ihr eigenes und vollständiges Offizium besitzen. In Wirklichkeit enthalten die Gesangbücher viel weniger; das Antiphonar von Lucca aus dem 12. Jahrhundert z. B. ohne die Invitatorien etwas über anderthalbtausend, aus denen der Bedarf für das ganze Kirchenjahr bestritten wurde[1]). Die spätere Bereicherung der Liturgie um neue Feste führte naturgemäß auch zu neuen Antiphonen, so daß jüngere Bücher deren mehr enthalten.

Es ist nicht uninteressant, die Verteilung dieser Antiphonen des genannten italischen Antiphonars auf die verschiedenen Tonarten zu untersuchen. Die folgende Zusammenstellung gibt darüber Aufschluß:

I. Modus	an die	369	Antiphonen	V. Modus	an die	32	Antiphonen
II. »	»	132	»	VI. »	»	73	»
III. »	»	90	»	VII. »	»	252	»
IV. »	»	167	»	VIII. »	»	449	»

Den Löwenanteil nehmen der I. und der VIII. Modus in Anspruch, am schwächsten sind der V. und VI. vertreten. Mit dieser Feststellung mag es hier sein Bewenden haben; später wird darüber mehr zu sagen sein.

---

[1] Die älteren Tonarien, Kataloge der Kirchengesänge nach den Tonarten, sind nicht alle vollständig. Derjenige des Gundecar in Eichstätt erwähnt 1442, andere, wie derjenige des Berno, an die 500 Antiphonen.

Nicht alle Antiphonen haben ihre eigene Singweise. Das Melodiematerial ist geringer, da viele Weisen mehrmals, manche sogar sehr häufig herangezogen wurden. Für die älteste Fassung des Antiphonars hat Gevaert[1] etwas über 40 antiphonische Themen nachgewiesen, zu welchen die Sänger immer wieder gegriffen haben.

In der Verwertung desselben melodischen Stoffes für mehrere Antiphonen, die eine der charakteristischen Eigenheiten der römischen Offiziumsordnung (vgl. oben S. 294) bildet, erblickte Gevaert eine Nachwirkung der Praxis der Nomoi des klassischen Altertums. Da sich jedoch die Antiphonie mit dem antiken Nomos nicht in Zusammenhang bringen läßt[2], muß man nach einer anderen Erklärung suchen; man kann hier eine Übertragung des psalmodischen Verfahrens annehmen, das alle Verse eines Psalmes in denselben »Ton« kleidet. Diese Auffassung wird zu einer Notwendigkeit bei den ganz kurzen Antiphonen, die Psalmtext haben und deren Weisen sich von einem Psalmton nur wenig unterscheiden; wie sich aus der Entwicklungsgeschichte des Offiziums ergibt, bilden sie gerade den ältesten Bestandteil des römischen Offiziumsgesanges[3]. Es war nur natürlich, daß die Vortragsart des Psalmes auf die ihm entnommenen Antiphonen überging. Dazu kamen praktische Vorzüge; bei geringer Belastung des Gedächtnisses und mühelos erlaubte dieses Verfahren, das psalmodische Pensum des ganzen Kirchenjahres zu erledigen. Die Rücksicht auf die leichte Ausführbarkeit wird dann auch längeren und außerbiblischen Antiphonentexten, wie denjenigen aus den Vitae und Passiones der Heiligen, zu derselben Behandlung verholfen haben. Hier sei auch wieder daran erinnert, daß die Wiederholung melodischer Typen für die verschiedensten Texte ein Kennzeichen primitiven Gesanges darstellt;

---

[1] Vgl. Gevaert, Mélopée antique dans le chant de l'église latine p. 125. Gevaert widmet den Antiphonen eine umfassende historische und stilistische Untersuchung, die sich allerdings auf einer anfechtbaren Tonartentheorie aufbaut; diese ist dann von neueren Schriftstellern ohne Kritik übernommen worden. Auf deutscher Seite sind die Studien zu erwähnen, welche Karl Ott in der Gregorianischen Rundschau 1904 S. 39ff. veröffentlicht hat. Leider gestatten sie der Kombination einen zu großen Raum, so daß treffliche Beobachtungen und unsichere oder unhaltbare geschichtliche Konstruktionen einander die Wage halten. Gevaert legt seinen Darlegungen eine Brüsseler Handschrift des 13. Jahrhunderts sowie andere alte Quellen zugrunde, Ott den seinigen die Solesmenser Drucke, die aber trotz ihrer bekannten Vorzüge jene nicht ersetzen.

[2] Vgl. Teil I S. 209 Anm. Der Gevaert'schen Auffassung haben sich Gastoué, Origines du chant romain, und andere angeschlossen.

[3] Vgl. ebenda S. 209.

ohne Zweifel hat diese Gewohnheit bis in die gregorianische Antiphonenmelodik nachgewirkt[1].

Ihre ursprüngliche Wiederholung nach jedem oder den meisten Psalmversen[2] stempelt die Antiphone zu einem rechten Rundgesang, einem sich gleichbleibendem Kehrvers mit immer wechselnden Zwischensätzen[3]. Ihre mittelalterliche Ausführung vor und nach dem Psalm macht sie zu dessen kunstvollem Rahmen, während die heutige Praxis jeglichen künstlerischen Interesses entbehrt, wenn die Antiphone nur intoniert oder das erste Mal gesungen, das zweite Mal rezitiert oder ausgelassen wird.

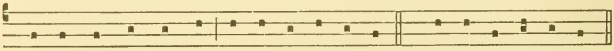
Das Verhältnis der Antiphonen zu den Psalmtönen und ihren Differenzen ist S. 129ff. erörtert worden. Man darf die Vermutung aussprechen, daß es zuerst so viele antiphonische Typen gegeben hat als Psalmdifferenzen, also nur ganz wenige für jede Tonart, daß dann die Mehrung der Antiphonen mit der Zahl der Feste des Herrn und der Heiligen die Nutzbarmachung bereits vorhandenen melodischen Materials nahelegte. Um die Wende des 6. Jahrhunderts war der Stoff genügend angewachsen, um eine Kodifizierung des damaligen Bestandes zu ermöglichen. Bereits in diesem Stadium umfaßt die antiphonische Komposition die meisten Typen, welche ihre Entwicklung gezeitigt hat. So interessant gewisse jüngere Schöpfungen auch sein mögen, — ich denke hier namentlich an die Antiphonen der neuen Offizien seit dem 10.—11. Jahrhundert — sie haben nur weniges zutage gefördert, was als eine Bereicherung der Gattung angesprochen werden kann. Der Stil dieser klassischen Antiphonen hat ihre Ausführung als Chorgesang zur Voraussetzung. Von Anfang an waren die Antiphonen der Gemeinde und später deren Nachfolger überlassen, der Vereinigung der zum Gebetsdienste verpflichteten Mönche oder Kleriker. Damit war als wichtigste Eigenheit ihres Stiles gegeben, daß sie ein gewisses, vielen zugängliches Mittelmaß von künstlerischen Anforderungen nicht überschritten. Niemals trägt daher die Offiziumsantiphone der klassischen Zeit ein Sologesicht; erst spätere Schöpfungen lehnen sich an die responsorialen Formen an und bezeugen damit den Verfall der ursprünglich konsequent auseinandergehaltenen Stile.

[1] Vgl. dazu die interessanten Feststellungen Rob. Lachs in den Mitteilungen der Anthropolog-Gesellschaft in Wien 1920 S. 37ff., sowie Idelsohn über die Praxis der arabischen Makamen in den Sammelbänden der IMG. XV S. 1ff.

[2] Der griechische Name für Antiphone, Troparion (= Kehrgesang), ist von dieser öfteren Wiederholung hergenommen.

[3] Ob der mittelalterliche Rundgesang, dann die Form des Rondeau und schließlich auch die Klavierform des Rondeau in letzter Linie auf die psalmodische Antiphonie zurückgeht?

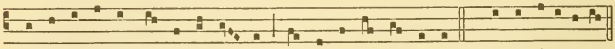
Die Antiphonen sind darum vorzugsweise syllabisch komponiert. Besonders gilt das von denjenigen, welche die älteste Schicht im römischen Antiphonar bilden, denen des Wochenoffiziums. Im Antiphonar des Hartker von St. Gallen, Cod. 390 aus dem 10. Jahrhundert (S. 89—106), sind sie in der Regel nur mit der Virga (recta oder jacens) neumiert, seltener begegnet man einem Podatus oder einer Clivis. Eine zweite stilistische Eigenheit der Wochenantiphonen spricht sich in der Vorliebe für schrittweise Bewegung aus. Von großer melodischer Anspruchslosigkeit, scheinen sie lediglich dazu bestimmt zu sein, den folgenden Psalm einzuleiten, ohne sich über dessen künstlerische Fassung zu erheben. Dem entspricht der bescheidene Ambitus, der kaum über die allen Stimmklassen leicht erreichbare Quinte hinausgeht, wie endlich die Kürze der Antiphone selbst, die den Umfang einer kurzen Periode oder eines kurzen Satzes nicht überschreitet. Die rhythmische Einfachheit ist eine Folge der melodischen; die Antiphone verleugnet auch darin nicht die Nähe ihres Psalmes, an den sie gebunden ist. Die folgenden Antiphonen[1] mögen als Typus solcher einfacher, ganz alter Gebilde gelten:



Spe-ra in Do-mi-no et fac bo-ni-ta-tem. *Ps.* No-li ae-mu-la-ri.
(p. 87 des Antiphonars von Lucca)

Ad-ju-va me et sal-vus e-ro Do-mi-ne. *Ps.* Lucerna (p. 89)

Im ganzen bilden Antiphonen mit einem solchen archaisch ernsten Kleide die Ausnahme. Selbst gewöhnliche Tage kennen Antiphonen, in denen bald hier, bald dort eine Gruppe von zwei, seltener auch von drei Tönen sich einstellt:

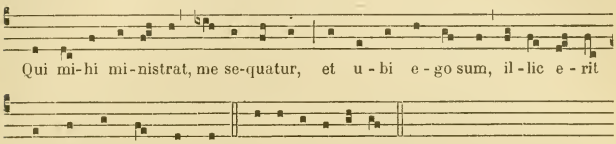


Di-xit Dominus Do-mino me-o: se-de a dextris me-is. *Ps.* Ipsum[2] (p. 86)

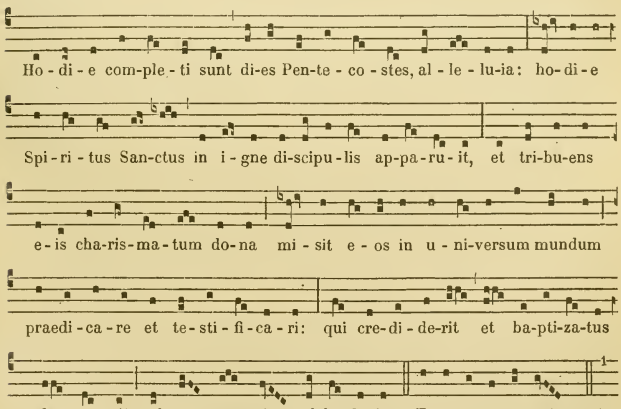
[1] Es bedarf für den Kenner gewiß nicht der besonderen Begründung, wenn im folgenden auf die durch Pius X. mit der Bulle *Divino afflatu* vorgenommene Änderung der Texte einiger dieser Antiphonen keine Rücksicht genommen wird. Die Brevierreform ist ja noch nicht abgeschlossen, so fehlen z. B. die Antiphonen der Nokturnen vollständig; es fehlt auch nicht an Stimmen, die für gewisse Einzelheiten die Rückkehr zu der vor 1911 gültigen Ordnung als wünschenswert erachten. Die wenigen neuen Antiphonen der Pianischen Psalteriumsordnung sind im Antiphonar älteren Singweisen nachgebildet oder auch mit solchen ausgestattet.

[2] D. h. derselbe Psalm, den der Antiphonentext eröffnet.

Diese gelegentliche Unterbrechung syllabischer Melodik durch zwei- oder dreitonige Figuren — selten durch eine mehrtonige Gruppe — kennzeichnet die meisten Offiziumsantiphonen und darf als deren Normalstil angesprochen werden. Hier nur noch ein Beispiel unter Hunderten:



Eine Neigung, über dieses bescheidene melodische Maß hinauszugehen, wohnt den Antiphonen inne, die in den Gebetszeiten den liturgischen Höhepunkt bilden, den Canticaantiphonen zum Benedictus in den Laudes und zum Magnificat in der Vesper, namentlich der hohen Festtage. Gern beanspruchen sie einen größeren Tonumfang, entwickeln dafür auch oft viel Beweglichkeit und festlichen Schwung:

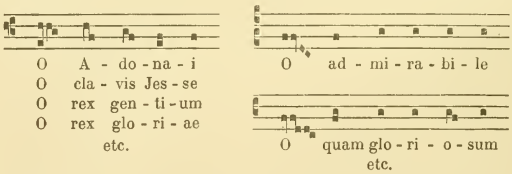


Diese Gattung von Antiphonen birgt in sich Meisterwerke von schwungvoller Melodik und erhabenem Ausdrucke, die auf ihrem

[1] Denselben Stoff verarbeitet die Ant. *Hodie Simon Petrus* und die neuere Ant. *Hodie egressa est.*

Wege durch die Jahrhunderte noch nichts an Frische und Glanz eingebüßt haben. Mit ihnen und vielen Antiphonen der Advents- und Weihnachtszeit, deren vielfach aus den prophetischen Büchern des alten Bundes gezogener Text zu einer stärkeren lyrischen Ausdeutung einlud, hat die antiphonische Kunst der klassischen Zeit ihre höchsten Gipfel erreicht.

Ausgesprochene Melismatik liegt dem Chorgesang ferner. Findet sich daher in einer Offiziumsantiphone der alten Zeit über einer Silbe eine Verbindung mehrerer Gruppenzeichen, so reicht diese melismatische Figur doch nicht an die regelmäßige Ausdehnung der responsorialen Melismen heran. In einem besonderen Falle besitzt ein bescheidenes Melisma unbestrittenes Heimatrecht, zu Beginn der sogenannten O-Antiphonen. Wie in der Messe der Schlußvokal des Wortes *alleluja* reichen Schmuckes teilhaftig wird, so haben die alten Sänger die mit dem Rufe der Bewunderung oder der inständigen Bitte anhebenden Antiphonen mit einer ausdrucksvollen Tonfigur eröffnet. Vornehmlich stehen die O-Antiphonen in der zweiten oder der sechsten Tonart; jene ist bei Texten gewählt, in denen ein inniges Flehen zum Ausdruck kommt, diese bei solchen, welche das Erstaunen über ein wunderbares Ereignis oder eine Gestalt der Heilsgeschichte wiedergeben. Mit diesem Gegensatz einer moll- und einer durähnlichen Weise liefert das Offizium die antiphonische Parallele zum responsorialen Tractus der Messe, der immer nur in hypodorischem oder hypomixolydischem Gewande erscheint. Man vergleiche:

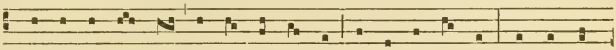


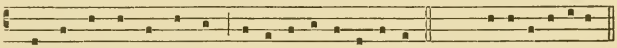
Auch die wenigen O-Antiphonen anderer Tonarten beginnen gern mit einer solchen Tongruppe, die die Stimmbewegung in eine geschickte melodische (onomatopoetische) Formel faßt.

In merkwürdigem Gegensatz zu ihnen stehen die allelujatischen Antiphonen[1]. Darunter sind hier nicht die kurzen Anti-

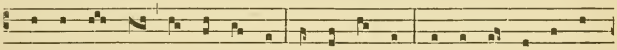
[1] Vgl. Teil I[3] S. 455. Amalar, De ordine Antiphonarii 78 sagt von diesen Antiphonae conversae per convenientiam soni in »*Alleluja*«: »Antiphonae aliquae sunt post responsorios collectae, quarum sonus redactus est in sola *Alleluja* sibi invicem conjuncta, ut per dominicas noctes super psalmos matuti-

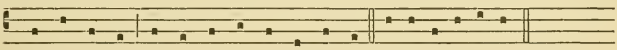
phonen der österlichen Zeit verstanden, noch auch diejenigen, die ihrem gewöhnlichen Feste das Wort »alleluja« hinzufügen, um auch in der österlichen Zeit Verwendung finden zu können, sondern eine eigene Gattung von Antiphonen, deren Text aus dem häufig wiederholten *Alleluja* besteht und deren Singweise aus anderen Antiphonenmelodien gewonnen wird. Sie ähneln in etwa den Tropen, nur daß diese gewisse Melismen zu syllabischen Stücken umformen, während hier nur ein Textwechsel vorgenommen ist. Ein Beispiel: Die Antiphone





wird mit geändertem Text auch so gesungen:



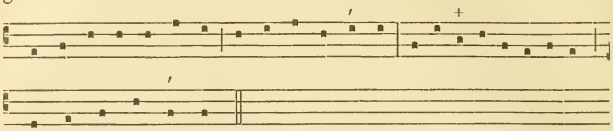


Die Elision des Schlußvokals ist in diesen Antiphonen allgemeine Regel, sobald sie durch die Melodie gefordert wird.

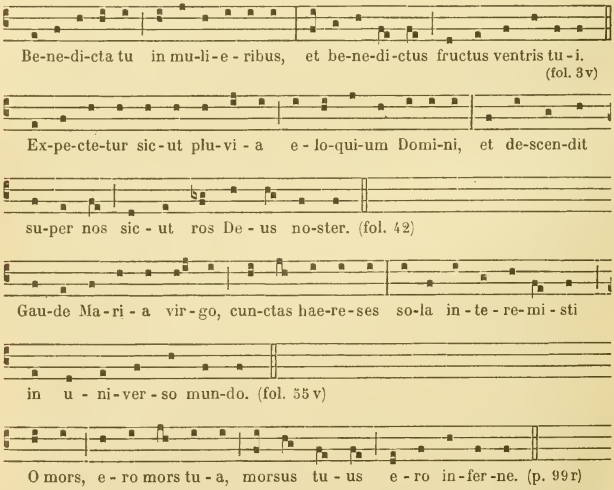
Es wurde bereits bemerkt, daß nur ein Teil der Offiziumsantiphonen mit eigenen Singweisen ausgestattet ist. Gewisse, durch melodische Vorzüge oder scharfgeschnittene Rhythmen ausgezeichnete antiphonische Themen kehren immer wieder. Am beliebtesten war das folgende, aus dem bereits in den ältesten Antiphonarien mehr als ein halbes Hundert Antiphonentexte ihren melo-

nales solum *Alleluja* audiatur ad memorandam laetitiam futurae resurrectionis, quae restat, in octava die« (Migne, Patr. lat. CV, 1314). Auch in Rom war das Verfahren üblich; so sagt der XI. Ordo romanus aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gelegentlich des ersten Sonntags nach der Oktav von Epiphanie: »In tertio Nocturno in loco Antiphonarum cantatur *Alleluja.* Ad Matutinas laudes cantatur *Alleluja* in tono ‚*Lux orta est super nos*' et caeterarum Antiphonarum, sicut in Antiphonario continetur« (Migne, Patr. lat. LXXVIII, 1036). Ähnliche Vorschriften aus einem Kluniazenser Ordo bei Gerbert, De cantu I 339 ff. Vgl. auch die Revue du chant grégorien, VIII p. 123 ff. Zahlreiche Beispiele dafür im Processionale monasticum, Solesmes p. 217—238.

dischen Stoff geschöpft haben, und das in seiner Urform wohl gelautet hat:

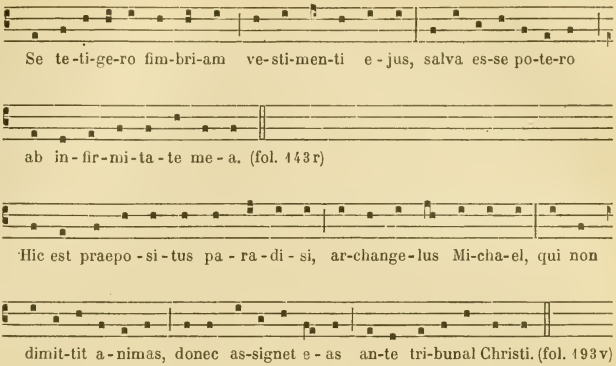


Alles verrät in diesem schwungvollen Gebilde die nichtliturgische Herkunft, die frische Melodik, der gefällige Rhythmus, die symmetrische Gliederung wie die tonartliche Originalität[1]. Vielleicht stammt es aus der Volksmusik. Wie die alten Sänger es für ihre Zwecke nutzbar machten, darüber klären uns diese Antiphonen auf, die ich dem Antiphonar des Klosters St. Maur des Fossés aus dem 12. Jahrhundert (Cod. 12044 der Pariser Nationalbibliothek) entnehme[2]:



[1] Da ihr regelmäßig die Psalmodie des IV. Modus zugeteilt wurde, muß man sie für (hypo-)phrygisch halten. Bringt man sie aber in die Normallage dieser Tonart eine Quarte tiefer, so erscheint bei + der Ton *fis*.

[2] Das gleichalterige Antiphonar von Lucca überliefert die Weise nicht in der originalen Lesart, da es sie einfach in die Unterquarte transponiert mit Ausschaltung des alterierten Tones bei +.



Die Melodie umfaßt zwei Perioden mit je zwei Gliedern, kann daher einem jeden Antiphonentext übergelegt werden, der diese Gliederung aufweist. Dabei wird kein Unterschied zwischen Texten ernsten und freudigen Inhaltes gemacht (vgl. namentlich *Gaude Maria virgo* und *O mors*). Je nach der Ausdehnung der Glieder und akzentischen Beschaffenheit der Worte wird das melodische Material bald gedehnt (vgl. *Expectetur sicut pluvia*) oder wiederholt (vgl. *tetigero fimbriam* und *qui non dimittit* etc.), bald gekürzt (vgl. *O mors*), bald zusammengezogen (vgl. *benedictus* und *tuus*), bald auseinandergelegt (vgl. *potero ab*), ja sogar nach Bedarf ein Ton des einen Gliedes zum anderen Gliede gezogen (vgl. *potero ab*). Das in diesen Fällen eingeschlagene Verfahren deckt sich mit demjenigen, welches die Commemoratio brevis für die Anpassung der Psalmtöne empfahl (vgl. oben S. 93 ff.).

Weitere Beispiele dieser thematischen Arbeit brauchen hier nicht herangezogen zu werden. Beim Studium des Antiphonars drängen sie sich auf fast jedem Blatt auf[1]. Es genüge hier die Angabe derjenigen Antiphonen, die in der Pariser Handschrift nach derselben Weise notiert sind; diejenigen Texte, die auch im vatikanischen Antiphonarium diurnum dieselbe Melodie tragen, sind mit + versehen:

[1] Um nicht eine bereits getane Arbeit zu wiederholen, sei auf den thematischen Katalog verwiesen, den Gevaert, Mélopée antique, p. 230 veröffentlicht hat. Er stützt sich vornehmlich auf ein Brüsseler Antiphonar des 13. Jahrhunderts.

Ant. + *Propter Syon non tacebo*
» + *Ecce veniet Dominus*
» + *Annuntiate populis*
» *Intuemini quantus sit*
» + *Veni Domine et noli*
» + *Ego autem ad*
» + *Benedicta tu*
» + *Rorate coeli desuper*
» + *Ad te Domine levavi*
» + *Expectetur sicut pluvia*
» + *Qui post me venit*
» + *Crastina die delebitur*
» *Laetentur coeli*
» + *Apud Dominum misericordia*
» + *Ecce video*
» *Valde honorandus est*
» *Sinite parvulos*
» *Dominus regit me*
» *Frater Maure*
» + *Gratia Dei*
» *Sicut myrrha electa*
» + *Speciosa facta es*
» *Dignare me laudare te*
» *Post partum virgo*
» *Gaude Maria virgo*
» *Petre amas me*
» + *Thesaurizate vobis*
» + *Commendemus nosmetipsos*
» + *Sicut fuit Jonas in ventre ceti*
» + *Angelus Domini*
» + *O mulier*
» *Vade mulier*
» + *Ubi duo vel tres*
» + *Satiavit Dominus*
» *Dixi vobis*
» *Sicut pater*
» *A saeculo*
» + *Judicasti Domine.*
» + *Populе meus*
» + *Numquid redditur*
» *Sicut exaltatus est*
» + *Si quis sitit*

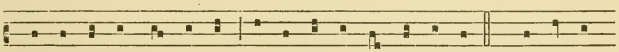
Ant. + *Tempus meum*
» + *Oves meae*
» + *Multa bona opera*
» + *Magister dicit*
» + *Desiderio*
» + *Confundantur*
» + *Faciem meam*
» + *Non haberes*
» + *Tibi revelavi*
» + *Invocabo*
» + *Potestatem habeo*
» + *Exortatus es*
» *Alieni insurrexerunt*
» *Factus sum*
» + *O mors*
» + *Plangent eum*
» *Elevata est*
» *A summo coelo*
» *Exaltare Domine*
» *Ascendens Deus*
» + *Elevatis manibus*
» *Sapientia aedificavit*
» + *Propheta magnus*
» *Si tetigero fimbriam*
» *Exaltata est*
» *Paradisi portae*
» + *In odore*
» *Illustrabat enim eum*
» *Petiit puella*
» + *Da michi in disco*
» + *Stetit angelus*
» *Ascendit fumus*
» *Gloriosus apparuisti*
» *Hic est praepositus*
» *Erit michi*
» *Dum sacramenta offerret*
» *Custodiebant*
» *Posuisti Domine*
» + *Laeva ejus*
» *Jam enim*
» + *Prudentes virgines*

Außerdem hat die Editio Vaticana bisher dasselbe Thema noch für die folgenden Antiphonen herangezogen:

Ant. *Domine magnus*
» *Ecce veniet phropheta*
» *Quaerite Dominum*
» *Exspectabo Dominum*
» *Ex Aegypto*
» *Sion, noli*
» *Ecce rex veniet*
» *Super te Israel*
» *Sion, renovaberis*
» *Egredietur Dominus*
» *Emitte agnum*

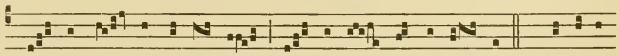
Ant. *Ut cognoscamus*
» *Da mercedem*
» *Faciamus hic*
» *Propheta*
» *Gratia Dei*
» *Fasciculus myrrhae*
» *Vestitus erat*
» *Non est ei*
» *Ascendens Deus*
» *Dirupisti Domine*

Eine Antiphone besonderer Art ist die erste des ganzen Offiziums, diejenige zum Invitatorium, mit welchem die Kirche noch vor Beginn des Tages zum Preise Gottes einlädt[1]. Sie ist zweiteilig und wird ganz oder teilweise nach je zwei Versen ihres Psalmes *Venite exultemus* (Ps. 94, vgl. oben S. 176) wiederholt; sie erinnert damit an die Urzeit des antiphonischen Gesanges. Ihre melodische Verfassung ist an Ferialtagen anspruchslos:



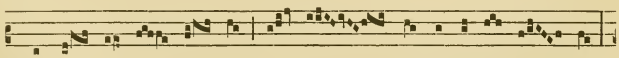
Ad - o - re-mus Do-minum, quo-ni-am i - pse fe-cit nos. *Ps.* Ve-ni - te
(Antiph. Lucca p. 96)

In dieser Singweise begegnet sich die Antiphonie mit dem Responsorium breve (vgl. oben S. 220). Namentlich für Sonn- und Heiligentage stehen zahlreiche reichere Weisen zur Verfügung, einige im Schmuck festlicher Melismatik:



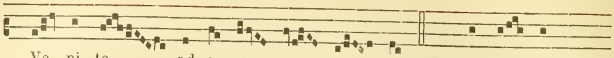
Christus na - tus est no - bis: Ve - ni-te ad - o -re - mus. *Ps.* Ve-ni-te
(p. 31)

oder:

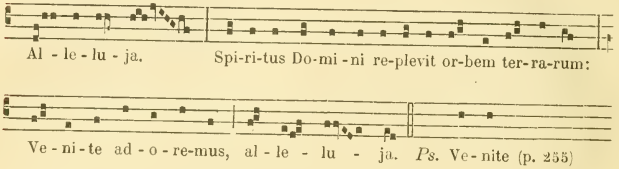


Po - pu - lus Do - mi - ni et o - - - ves pa-scuae e - jus:

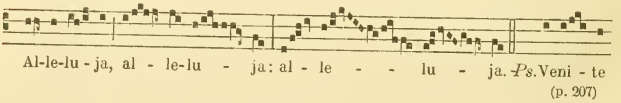
[1] Lesenswert sind die Darlegungen Dom Pothiers über das Invitatorium in der Revue du chant grégorien, IV p. 146 und 182, VII p. 101 und XII p. 66.



Merkwürdigerweise wird in der österlichen Zeit das Alleluja dieser Antiphone nicht nur angehängt wie bei vielen anderen Antiphonen, sondern auch vorgesetzt:



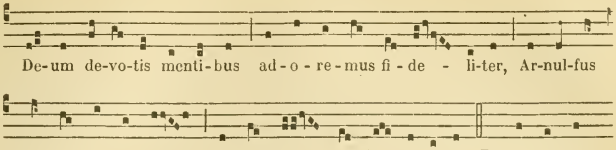
Ganz allelujatisch ist die Antiphone des Ostertages:



Die Zahl der auf uns gekommenen Singweisen der Invitatoriumsantiphonen ist ziemlich bedeutend. Diejenigen des Antiphonars von Lucca verteilen sich wie folgt auf die einzelnen Tonarten — daß der I. und VIII. Modus nicht vertreten sind, wurde bereits gelegentlich der Psalmodie des Invitatoriums festgestellt —:

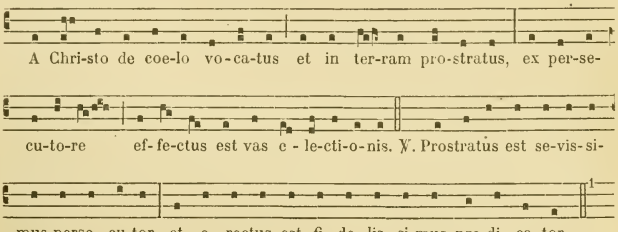
II. Modus	6 Invitatorien	V. Modus	5 Invitatorien
III. »	3 »	VI. »	10 »
IV. »	14 »	VII. »	11 »

Über ihr Alter läßt sich dasselbe sagen wie über dasjenige ihrer Psalmtöne. Manche dürften in die Frühzeit des Offiziumsgesanges zurückreichen, andere sind jünger. Manche Gesangbücher monastischen Ursprunges kennen indessen eine viel größere Zahl. Das Antiphonar von St. Maur des Fossés führt mehr als 70 an, darunter solche von unverkennbar späterer Herkunft, auch metrische Verse und solche für Offizien der Ordenspatrone. Diese sind festlicher geschmückt als diejenigen der Ferial- und Sonntage; manchen verleiht die große Ausdehnung das Aussehen einer Offiziumsantiphone oder eines Hymnus. Hier ein metrisches Invitatorium aus der Pariser Handschrift fol. 161:



An die Invitatoriumsantiphone erinnern diejenigen des Offiziums, welchen man einen ihrem Gedankenkreise entnommenen Vers anhängte, um ihn abwechselnd mit der Antiphone innerhalb des Psalmes zu wiederholen, einen Versus ad repetendum (vgl. Teil I[3] S. 149). Es wird genügen, diese Praxis an einem Beispiel zu erläutern.

Aus dem Offizium des hl. Paulus:



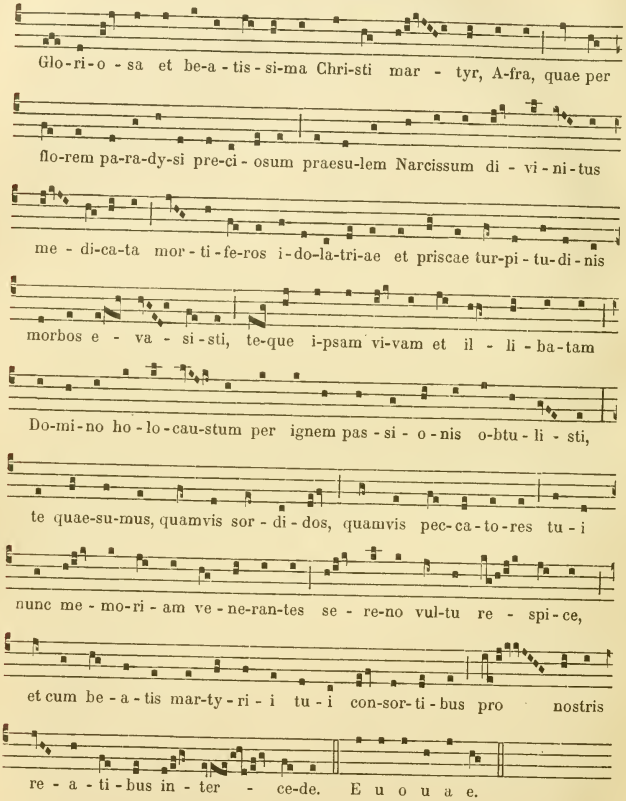
(p. 315 des Cod. Lucca)

Eine grundlegende Umgestaltung erfuhr der antiphonische Stil durch die neuen Offizien, die seit dem 9. Jahrhundert, oft in poetischem Gewande, verfaßt wurden[2]. Gleich die Historia de Ss. Trinitate aus dem 10. Jahrhundert ist für die Wandlung charakteristisch, die sich mit den jüngeren, gereimten und rhythmischen Offizien des 11. bis 13. Jahrhunderts verstärkte. Viele der neuen Antiphonen überraschen durch ihren großen Umfang, eine Ausdehnung der Texte, die selbst das bis dahin bei den Canticaantiphonen gelegentlich verwendete Höchstmaß weit hinter sich läßt. Vom Bestreben geleitet, die ganze Lebensgeschichte des zu feiernden Heiligen in die Offiziumsgesänge unterzubringen, vergriffen sich manche Verfasser so weit, daß sie wahre Ungeheuer

[1] Die Versus repetendum sind meist vollständig mit Noten versehen und deshalb eine wichtige Quelle zum Studium der Textbehandlung in der mittelalterlichen Psalmodie. Vgl. oben S. 96 Anm.

[2] Vgl. Teil I[3] S. 300 ff.

von Antiphonen herstellten. Ich führe z. B. die Antiphone zum Magnificat der ersten Vesper des Offiziums de S. Afra an, welches den Hermannus Contractus zum Verfasser hat[1].



Gewiß sind solche Antiphonen niemals die Regel geworden. Sie zeigen aber, bis zu welchen absonderlichen Gebilden man auf dem neuen Wege gelangen konnte.

[1] Vgl. die Ausgabe desselben durch Brambach, Die verloren geglaubte Historia de S. Afra des Hermannus Contractus, Karlsruhe 1892. Tafel I.

Eine zweite Eigenheit des neuen antiphonischen Stiles betrifft seine Melodiebildung. Die ruhigen, leidenschaftslosen Linien der klassischen Antiphonen, die Hebung und Senkung wohl abmessen und zueinander in Beziehung setzen, weichen einer anspruchsvolleren Tonsprache, die den Text in möglichst charakteristische Tongebilde einhüllen soll. So wird sich die erwähnte Antiphone nicht auf einen anderen Text singen lassen, als zu dem sie komponiert wurde. Manche dieser Schöpfungen stehen darum unseren künstlerischen Gewohnheiten nahe und sind auch noch heute von einer hochfeierlichen Wirkung begleitet. Als Muster einer solchen einheitlichen festgehaltenen Stimmung ist gerade die Antiphone *Gloriosa et beatissima* bemerkenswert. Daß unter dieser Tendenz öfters auch melismatische Figuren einfließen, bedarf keiner Erklärung.

Das äußerlich am meisten hervortretende Merkmal des neuen Stiles ist jedoch sein tonartliches Verhalten. Konsequenter als bisher werden die von der Schule aufgestellten modalen Eigenheiten der Tonarten zur Durchführung gebracht und insbesondere gelangt dieser Auffassung gemäß der Finalton als Zentrum und immer wiederkehrender Ruhepunkt der melodischen Linie zur Geltung. Noch auffälliger erscheint eine gewisse schematische Anordnung der Tonarten, für welche die ältere Antiphonik kein einziges Beispiel aufweist. In dieser unterliegt die Tonartenfolge dem Gutdünken des Komponisten oder Ordners des Offiziums; nicht selten folgt einer Antiphone des zweiten Tones eine solche des achten, und einer des sechsten Tones eine des ersten. Schon das Trinitatisoffizium offenbart die neue Regel, die von da an festgehalten wurde: die erste Antiphone steht in der ersten Tonart, die zweite in der zweiten usw.

Officium de Ss. Trinitate (nach Cod. Hartker)[1].

In Vigilia ad Vesperas.	Ant.	*Gloria tibi Trinitas* Modus	I.
	»	*Laus et perennis* »	II.
	»	*Gloria laudis* »	III.
	»	*Laus Deo Patri* »	IV.
	»	*Ex quo omnia* »	V.
	»	*Gratias tibi* »	I.
In primo Nocturno:	»	*Adesto Deus* »	I.
	»	*Te unum* »	II.
	»	*Te semper idem* »	III.

[1] Mehr darüber in einem Aufsatz des Kirchenmusikalischen Jahrbuches 1908 S. 13 ff.

In secundo Nocturno:	Ant.	*Te invocamus*	Modus IV.
	»	*Spes nostra*	» V.
	»	*Libera nos*	» VI.
In tertio Nocturno:	»	*Caritas Pater*	» VII.
	»	*Verax est*	» VIII.
	»	*Una igitur*	» VIII.

Freier bewegten sich die Antiphonen der Laudes und der zweiten Vesper, die aber später auch in die numerische Ordnung einbezogen wurden. Sie lauten nach dem Antiphonar der Abtei St. Maur des Fossés aus dem 12. Jahrhundert:

Ad Laudes:	Ant.	*O beata et benedicta*	Modus I.
	»	*O beata benedicta*	» II.
	»	*O vera summa*	» III.
	»	*O vera summa*	» IV.
	»	*Te jure laudant*	» V.
	»	*Benedicta sit creatrix*	» VI.
Ad Vesperas:	»	*Adesto*	» I.
	»	*Te unum*	» II.
	»	*Te semper*	» III.
	»	*Te invocamus*	» IV.
	»	*Te Deum patrem*	» IV.

Eine liturgische oder künstlerische Zweckmäßigkeit läßt sich für eine solche Ordnung der Tonarten kaum namhaft machen; es ist eine interessante Spielerei, die aber von den meisten neuen Offizien des späteren Mittelalters mit mehr oder weniger Konsequenz nachgeahmt wurde[1]. Großer Beliebtheit erfreuten sich in den Kreisen des Franziskanerordens die Offizien der heiligen Franziskus und Antonius des Julian von Speyer († um 1250), deren Metren und Singweisen für viele andere franziskanische Offizien das Vorbild lieferten[2]. Heute weisen noch die Trinitatis- und Frohnleichnamsoffizien dieses merkwürdige Verfahren auf[3]. Gehen wir auf seine erste Bezeugung zurück, auf das Trinitatisoffizium, das im 10. Jahrhundert entstand, und beachten wir, daß sich in der byzantinisch-mittelgriechischen Liturgie Ähnliches findet, so ist der Gedanke nicht abzuweisen, daß die seit der Karolingerzeit in Franken und Allemannien weilenden griechischen Mönche den Anstoß

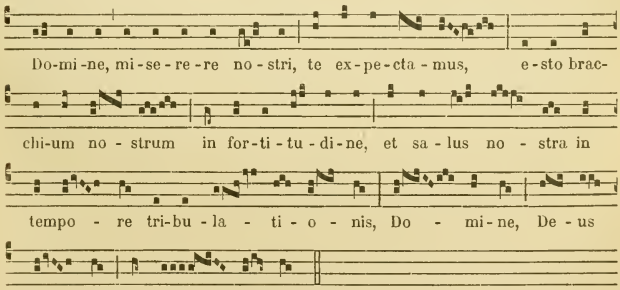
[1] Vgl. z. B. das Offizium der Assumptio B. M. V., das in der Revue du chant grégorien XI p. 59 ff. und 81 ff. abgedruckt ist.

[2] Vgl. das Kirchenmusikalische Jahrbuch 1908 S. 20 ff.

[3] Ebenso die Antiphonen des Festes des heiligen Joseph (19. März) in den Vespern und Laudes.

zur Aufnahme dieser Technik bei ihren lateinischen Kollegen gegeben haben[1].

Von dem Augenblick an, wo die Antiphone aus dem Verbande der Psalmodie gelöst und zu einem freien Gesang wurde (vgl. Teil I[3] S. 157), fielen die letzten Schranken fort, die ihrer textlichen und musikalischen Unabhängigkeit entgegenstanden. Diesem letzten Entwicklungsstadium gehören die sogenannten Prozessionsantiphonen an, die Antiphonae laetaniales oder processionales[2], die während der sonn- und festtäglichen Prozession üblich waren und später auch in eigenen Büchern, den sogenannten Prozessionalien, aufgeschrieben wurden[3]. Manche darunter sind von großer Ausdehnung. Zu ihnen gesellen sich in den Quellen Antiphonen für besondere Anlässe; bereits Cod. St. Gallen 339 hat Antiphonae ad postulandum pluviam, pro serenitate, de mortalitate; die Pariser Handschrift 1235 nouv. acquis. verzeichnet auch Antiphonen de misericordia Domini contra mortalitatem, pro tempore belli, pro poenitentia. Ihr Stil ist frei, zieht aber die Gruppenmelodie der Syllabik vor und nähert sich damit den reicheren Offiziumsantiphonen. Hier ein Beispiel aus der Pariser Handschrift fol. 132r *pro tempore belli:*



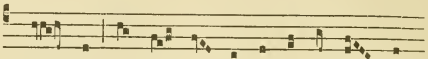
[1] Vgl. auch Cabrols Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie vol. II p. 2488.

[2] Vgl. darüber die Revue du chant grégorien III p. 84 ff. und 140.

[3] Das sanktgallische Graduale Cod. 339 füllt die letzten zwei Blätter mit solchen Antiphonen aus, von denen die meisten ohne Psalm und Vers sind. Das Graduale von Nevers, Cod. 1235 nouv. acquis. der Pariser Nationalbibliothek, aus dem 12. Jahrh. führt zahlreiche im Anhang zum Graduale auf (fol. 121v bis 136v). Um dieselbe Zeit erscheinen die ersten selbständigen Prozessionalien.

[4] Das merkwürdige *alleluia* der französischen Handschrift fehlt in der Fassung des Cod. St. Gallen 339 p. 138.

Die hervorragendsten und bekanntesten Vertreter dieser Gattung, die marianischen Antiphonen, sind in edelstem Sinne Vertonungen ihrer Texte, deren Affekten die melodischen Linien nachgehen. Um nur eine zu erwähnen, des Hermannus Contractus Lied:



(Cod. St. Gallen 390 p. 10)

besitzt seit fast neun Jahrhunderten einen unbestrittenen Ehrenplatz unter den Tonwerken des Mittelalters. Wer in die eigenartige Welt der Choralmusik eingedrungen ist, wird beim Studium dieses Meisterwerkes immer wieder die Wahrheit und Innigkeit dieses Rufes aus dem »Tal der Thränen« an sich erfahren[1].

Wie die einfache Versikelrezitation durch eine melismatische Cauda (vgl. oben S. 33) bereichert wurde, so war es Brauch, gewissen Antiphonen durch eine Vokalise, das sogenannte Neuma oder Pneuma[2], einen festlichen Anstrich zu geben. Es stammt dem Namen und der Sache nach aus dem Orient, wo es bis zur Gegenwart sich in einigen Kirchen erhalten hat[3], während es heute aus der lateinischen Liturgie verschwunden ist. Die ältesten Tonarien, z. B. derjenige in dem sanktgallischen Antiphonar des Hartker aus dem 10. Jahrhundert, schicken jeder Tonart eine solche melismatische Formel voraus mit Texten wie Nonannoeane, Noeagis, Noeoeane usw.[4]. Sie finden sich auch in theoretische Schriften eingetragen, wie in die Commemoratio brevis (Gerbert, Scriptores I 229), ja bereits Aurelianus Reomensis operiert damit in seiner

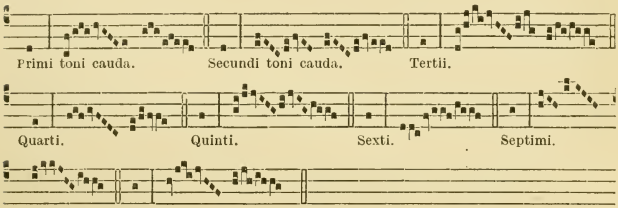
[1] Die neuere Singweise aus dem 17. Jahrhundert, eine echte Durmelodie, wird heute in einer »gregorianisierten« Form gesungen. Ihre ursprüngliche Fassung (vgl. Messe royale de H. du Mont avec les plainchants musicaux, Paris 1904 p. 18) verwendet in freier Verbindung Viertel- und halbe Noten. Zu der Teil I[3] S. 157 angegebenen Literatur sei hier noch nachgetragen: die Tribune de S. Gervais XIII p. 97 ff., die Revue du chant grégorien I p. 129, VIII p. 65 ff., X p. 155, XI p. 26 und das Gregoriusblatt 1884 S. 55 ff. und 61 ff.

[2] Der älteste Name dafür ist Neuma, der spätmittelalterliche Pneuma. Amalar, der karolingische Liturgiker, gebraucht die Bezeichnung Neuma auch für die Responsorien (Migne, Patr. lat. CV, 1273).

[3] So in der syrischen Kirche; vgl. die Abhandlung von Jeannin-Puyade über den syrischen Oktoechos im Oriens christianus, 1913.

[4] Diese Namen stammen aus griechischen Kirchenhymnen und sind offenbar durch griechische Mönche den Lateinern vermittelt worden. Vgl. über sie die interessanten Aufschlüsse in den Choralvereinsbeilagen zur Trierer Cäcilia 1876 S. 5 ff.

Musica disciplina (ibid. I p. 56 ff.). Ohne Zweifel gehören sie zum Urbestande des lateinischen Choralunterrichtes. Mit lateinischen Sprüchen versehen lebten die alten Formeln im ganzen Mittelalter weiter und dienten zur Erläuterung der acht Tonarten, deren Eigenheiten sie in kompresser Form wiedergeben sollten. Von welcher Zeit an sie zur Erhöhung der Feierlichkeit einzelnen Antiphonen angehängt wurden, ist noch nicht festgestellt; praktische Bücher verzeichnen sie aber bereits sehr früh, und in späterer Zeit belehren uns die liturgischen Rubriken über ihren ordnungsgemäßen Gebrauch. »Neumatizare antiphonam« hieß eine Antiphone mit dem Neuma versehen. Sie wurden auch Finales oder Jubili finales genannt, oder Caudae[1]. Ihr regelmäßiger Platz war das Ende der Canticaantiphonen; an Festtagen wurden sie allen Antiphonen angehängt, an Sonntagen nur den letzten[2]. Hier mögen sie in der Fassung folgen, welche ein 1515 gedrucktes Psalterium Spirense überliefert[3]; jeder Cauda ist die Finalis der Tonart vorausgeschickt:



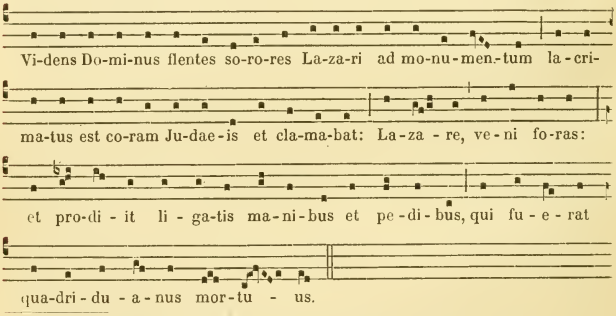
[1] In des Johannes Tinctoris Diffinitorium heißt es: »Neoma (!) est cantus fini verborum sine verbis annexus« (Chrysanders Jahrbücher für Musikwissenschaft I S. 97). Der Anonymus bei Coussemaker, Scriptores II p. 451a (oben) mißbilligt den Namen Cauda dafür und sagt nur »aliqui rudes« sprächen von einer Cauda finalis. Nach Johannes de Muris (ebenda p. 320b) waren auch Bezeichnungen wie aptitudines, formulae, odae üblich. Sie haben nach ihm den Zweck ad discernendum inter tonos antiphonarum diversarum (ebenda p. 321b).

[2] Vgl. z. B. das Ordinaire et Coutumier de l'Eglise Cathédrale de Bayeux (XIII s.) in Chevalier's Bibliothèque liturgique tom. VIII p. 5. Das Konzil zu Worms 1316 bestimmte, daß der übliche »finalis jubilus« am Ende der Antiphonen auszulassen sei, sooft die Matutinen mit drei oder neun Lektionen begangen würden, d. h. an gewöhnlichen Tagen der Woche und geringeren Festen (Gerbert, De cantu I p. 338).

[3] In der Stadtbibliothek Mainz. Aus einer französischen Handschrift des 12. Jahrhunderts veröffentlichte ich sie in meinen »Elementen des gregorianischen Gesanges« 1. Aufl. S. 103 ff., aus einer gleichalterigen deutschen in der 2. Aufl. S. 120. Daß diese »Neupmata« auch in den englischen Kirchen üblich waren, lehrt eine Rubrik im Antiphonale Sarisburiense der Plainsong and Mediaeval Music Society pl. a, wo die Antiphone *Lauda Jerusalem Dominum* mit einem Neuma begleitet ist.

Ausgangs des Mittelalters beschäftigten sich mehrere französische Synoden mit der mißbräuchlichen Verwendung der Pneumata (vgl. Teil I[3] S. 151). Trotzdem erhielten sie sich in deutschen Kirchen bis in die neuere Zeit — die Handschrift 6 der Aachener Stiftsbibliothek schickt sie dem Antiphonar voraus — und in zahlreichen französischen Kirchen[1], in Paris bis 1873[2].

Ihre höchste Spitze erreicht die antiphonische Kunst in den Antiphonen der Messe, dem Introitus und der Communio. Vor denjenigen des Offiziums haben sie die größere Ausdehnung des Textes und zugleich die Ausweitung der melodischen Linie voraus. Kann man den Normalstil der Offiziumsantiphonie als syllabisch mit gelegentlicher Untermischung von Gruppen bezeichnen, so als regelmäßigen antiphonischen Stil der Messe die Gruppenmelodik mit gelegentlicher syllabischer Linienführung. Eine bemerkenswerte Ausnahme wird durch ein paar Stücke gebildet, von denen die folgende Communio das charakteristischste ist[3]:

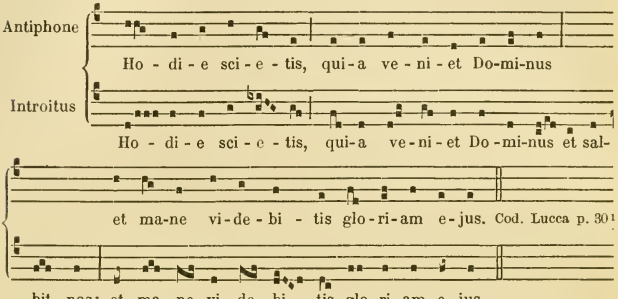


[1] Vgl. d'Ortigue, Dictionnaire du plain-chant, p. 911 ff.

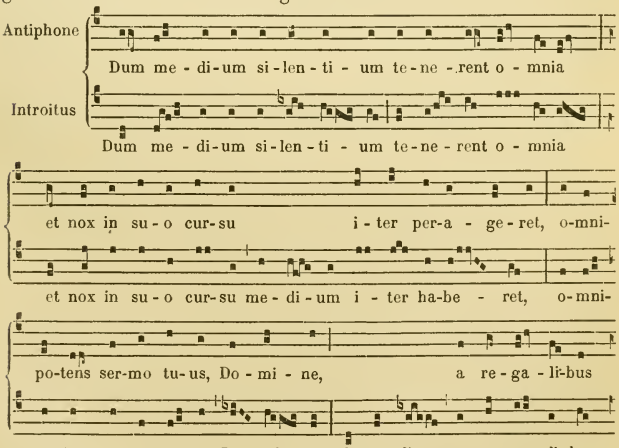
[2] Vgl. P. Aubry in der Tribune de S. Gervais XIII (1907) p. 171.

[3] Wahrscheinlich verbirgt sich hinter der Syllabik dieser singulären Gesänge ein liturgiegeschichtlicher Vorgang. Vgl. darüber Gevaert, Mélopée antique, p. XXIII Note 4 und XXIV Note 2. Die von Gevaert gegebene Erklärung löst aber nicht alle Schwierigkeiten. Ihr läßt sich die Communio der Totenmesse beigesellen *Lux aeterna*, die aber nicht der ersten Ordnung des Meßgesangbuches angehört. Ihre Einfügung zu einer Zeit, die sich über die ursprüngliche stilistische Struktur des Meßpropriums hinwegsetzte, erhellt namentlich aus der Psalmformel für ihren Vers, für welchen — ein Vorgang ohne Parallele — die Psalmodie des Offiziums gewählt wurde, nicht die der Messe. Allerdings stimmt diese in ihrer knappen Bestimmtheit musikalisch trefflich zur syllabischen Haltung der Communio selbst. Der Introitus der Totenmesse *Requiem aeternam* benutzt eine Responsorienmelodie (worüber unten mehr); seine Psalmodie trägt ebenfalls Spuren der Verlegenheit ihrer Verfasser; sie beginnt in der Art der Meßpsalmodie (des VI. Tones), schließt aber wie die Offiziumspsalmodie.

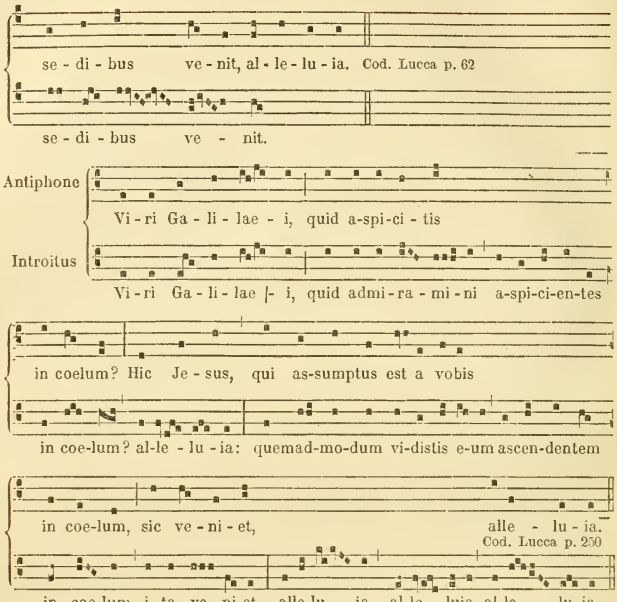
Deutlich tritt der Gegensatz von Offiziums- und Meßantiphonik bei gleichem Text zutage. In diesem Falle geht der Introitus oder die Communio immer ein paar Schritte in das Gebiet der Gruppenmelodik weiter als die Antiphone des Offiziums. Man vergleiche:



Zuweilen sind Offiziums- und Meßantiphone über ähnliches oder gleiches melodisches Material gearbeitet:



[1] Aus dem Adventskreis sind für unsere Fragen instruktiv die Ant. *Rorate coeli, Ecce virgo, Ecce Dominus, Dicite pusillanimes,* die im Offizium und in der Messe vorkommen. Die Textvarianten in diesem und den folgenden Beispielen gehen auf verschiedene lateinische Bibelversionen zurück. Vgl. Teil I[3] S. 208.

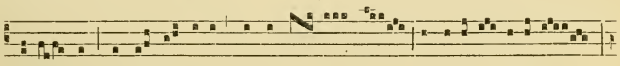


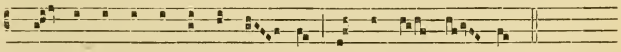
Namentlich das letztere Beispiel verdient Beachtung, da mehrmals der gleiche melodische Stoff auf eine längere Strecke benutzt wurde. Im Grunde kehrt hier nur das Verhältnis der beiden antiphonischen Formen der Psalmodie wieder (vgl. oben S. 97, 100, 140).

Als der künstlerischen Einleitung der Messe, ihrer glänzenden Initiale, eignet dem Introitus melodische Frische und Unmittelbarkeit, die sich öfters zu großem Schwung und kraftvoller Energie steigert. »Quasi voce praeconia ad diurnum clamat officium« heißt es von ihm bei einem Autor des 10. Jahrhunderts[1]. Ein beliebtes Ausdrucksmittel des Introitus sind sprunghafte Intervalle. Namentlich in den authentischen Tonarten dienen sie dazu, um in kurzen, aber bedeutsamen Wendungen weite Strecken ihres Umfanges zu durchmessen. Die Introitus des III. Tones sind dafür besonders charakteristisch; vgl. Intr. *Dispersit, dedit pauperibus*, Intr. *Confessio et pulchritudo*, Intr. *Cognovi*.

[1] Pseudo-Oddo bei Gerbert, Scriptores I p. 276a.

Anders geartet sind die Communionen. Viele überraschen durch ihre Kürze; diejenigen, deren Text aus dem Psalter stammt, begnügen sich oft mit nur einem einzigen Vers, wie man gleich an der ersten Communio des Meßgesangbuches *Dominus dabit* (1. Adventsonntag) feststellen kann (Psalm 84 Vers 13). Im ganzen ist die Communio der am wenigsten umfangreiche Gesang des Meßproprium[1]. In Übereinstimmung damit verläuft ihre melodische Fassung. Selten beginnt sie, wie der Introitus, in raschem Aufschwung; sie hält sich vielmehr zunächst in der Tiefe oder mittleren Lage, wo ihre ersten Ruhepunkte stattfinden, vgl. z. B. die Comm. *Dominus dabit* hinter dem ersten Worte, *Jerusalem surge* hinter *excelso*, *Ecce Dominus veniet* und viele andere. Auch der weitere Verlauf ist anspruchsloser. Im allgemeinen verhalten sich Introitus und Communio wie frischer Beginn und ruhiger Abschluß. Viele Communionen entwickeln eine Kunst, die weder zum Beifall noch zum Widerspruch auffordert. Neben solchen Eingebungen einer mittelmäßigen Inspiration stehen aber charaktervolle Schöpfungen, in denen ein bedeutender Text einen glücklichen künstlerischen Ausdruck gefunden hat. Dahin gehören einige Communionen der Advent- und Weihnachtzeit, die im edelsten Wortverstande Vertonungen ihres Textes genannt werden dürfen. Wie eindringlich spricht die folgende Weise dem verzagten Volke, das den Erlöser erwartet, Mut zu:





In raschem Laufe, der wirksam zu der zögernden Anfangsbewegung der meisten Communionen absticht, erklimmt die Melodie den Gipfelpunkt, der durch das Wort *confortamini* gebildet ist. Langsam, Schritt für Schritt die melodischen Bögen herabziehend, und so die zuversichtliche Stimmung bis zu Ende festhaltend, gewinnt sie ihren Ruhepunkt in der Finalis der Tonart. Andere hervorragende Tonwerke dieser Art sind die Comm. *Psallite Domino*, *Factus est repente*, *Quinque prudentes virgines*.

[1] Wohl die kürzeste Communioantiphone und damit der kürzeste Meßgesang ist die Comm. *Inclina aurem* des 7. Sonntag nach Pfingsten.

Die individuelle künstlerische Physiognomie der Meßantiphonen macht diese nicht in dem Grade zur Verbindung mit verschiedenen Texten fähig wie diejenigen des Offiziums. Nur einige Beispiele dafür lassen sich im Meßgesangbuche auffinden. Melodische Anklänge von größerem oder geringerem Umfange sind nicht selten[1]; aber nur in der nachklassischen Choralzeit wurde einer älteren Singweise ein neuer Text zugesellt. So haben gleiche Melodie die Intr. *Invocavit me* und *Benedicta sit* (VIII. Modus), *Ecce advenit* und *Salve sancta parens* (II. Modus), *Cognovi Domini* und *O beatum virum* (dieser de S. Martino in einigen Handschriften, III. Modus). Die Anpassung an den neuen Text gelang nicht immer vollständig; im Intr. *Benedicta sit* z. B. fällt der melodische Periodenschluß des Originals bei *exaudiam eum* auf den neuen Text *Trinitas atque*, so daß Text und Melodie einander widerstreiten. Derselbe Mißstand ergab sich, als im 13. Jahrhundert die Weise der Communio *Factus est repente* auf den Text der neuen Frohnleichnamscommunio *Quotiescunque* übertragen wurde. Der für eine Communio nicht gerade häufige Quintensprung am Anfang, der das außerordentliche Geschehnis der Ausgießung des heiligen Geistes hervorhebt, erscheint beim neuen Text *Quotiescunque manducabitis* unmotiviert; die melodische Struktur stimmt zu der des Textes nicht bei *itaque quicunque*, wo jene einen Schluß macht, entsprechend dem Original bei *sedentes*, diese aber nicht[2] (vgl. oben S. 301).

[1] Vgl. z. B. die ersten Perioden der Intr. *Da pacem* und *Statuit ei* (und die Comm. *Amen dico* vom letzten Sonntag nach Pfingsten). Gelegentlich haben sie ihren Grund in einem Zitat des Textes, so in den Comm. *Revelabitur gloria* und *Viderunt omnes*, die mit den Worten *salutare Dei nostri* abschließen.

[2] Häufiger und meist geschickter sind die Wiederholungen in der Editio Vaticana des Dom Pothier. Es sind außer den obengenannten die folgenden: Intr. I. Mod. *De ventre matris, Consummatus in brevi, Reliqui domum;* II. Mod. *Mihi autem nimis, Mihi autem absit;* ähnlich *Sacerdotes ejus* und *Egredimini;* III. Mod. *Vocem jucunditatis, Gaudens gaudebo, Sermo meus;* ähnlich *Deus dum egredereris* und *Deus misereatur;* V. Mod. *Circumdederunt, Cor meum;* VII. Mod. *Protexisti me, Tenuisti;* VIII. Mod. *Lex veritatis, Lux fulgebit.* Zahlreicher sind sie in den Communionen: Comm. I. Mod. *Dominus dabit, Ignem veni; Manducaverunt, Decantaverunt; Viderunt omnes, Descendit Jesus, Cor meum, Videbunt in; Beata viscera, Felices sensus;* ähnlich *Revelabitur* und *Volavit ad me;* III. Mod. *Justorum animae, Frumentum Christi; Dominus virtutum, Quam magna;* IV. Mod. *Dilexisti, Ab occultis, Per signum crucis, Sub umbra;* VII. Mod. *Unam petii, Unus panis;* ähnlich *Domine quinque, Factus est;* VIII. Mod. *Ego clamavi, Ego sum pauper; Introïbo, In omnem terram, Panem caeli; Omnes gentes, Domine memorabor, Innova signa; Video caelos, Sinite parvulos; Dico autem vobis, Optimam partem, Gloriosa dicta.*

III. Kapitel.

Die Responsorien des Offiziums.

Unter den spätmittelalterlichen Offiziumsantiphonen finden sich manche, die über die gewöhnliche mehr syllabische Verfassung der Antiphonie hinausgehen. Namentlich aber die Meßantiphonen, Introitus und Communio, behandeln ihre Texte in der Regel eher gruppenmäßig. An diesen entwickelteren antiphonischen Stil knüpft der responsoriale an, so zwar, daß die Offiziumsresponsorien die Gruppenmelodik bevorzugen, dagegen die Meßresponsorien die melodischen Elemente zu noch größerer Bedeutung erheben. In der Messe wachsen die Tongruppen zu weiten Tonfiguren aus, zu kürzeren oder längeren Vokalisen, Melismen, und man kann in der Hauptsache den responsorialen Meßstil einen melismatischen nennen. Nicht als ob jede Silbe notwendigerweise melismatisch ausgeziert sein müßte, denn auch ganz syllabische Strecken sind nicht ausgeschlossen; dennoch gehört das Melisma zum auszeichnenden Rüstzeug des Responsorialstiles der Messe. Gelegentlich schmückt sich indessen bereits die Gruppenmelodik des Offiziumsresponsoriums mit einem Melisma, und ganz allgemein kann man sagen, daß responsorialer und antiphonischer Stil sich zueinander verhalten wie die responsoriale und die antiphonische Psalmodie.

Die liturgische Funktion und Geschichte der Responsoria magna oder prolixa (vgl. Teil I[3] S. 132ff.) liefert die Erklärung ihres stilistischen Verhaltens. Es sind Sololieder. Wenn ihre einfachsten Formen an die reicheren Chorlieder anknüpfen, so äußert sich darin nur die zusammenhangsvolle Struktur des großen Gebäudes der Choralformen. Die Berührungspunkte der reicheren Meßantiphonie und des responsorialen Offiziumstiles sind in der Tat zahlreich und ihre Verwandtschaft findet den bündigsten Ausdruck in den Anleihen, die sie beieinander machen. Manche Communionen erscheinen zugleich als Matutinresponsorien, wobei ihnen dann naturgemäß ein eigener Psalmvers zugegeben ist. Hier einige der Fälle: Comm.

Dominus dabit[1], *Dum venerit Paraclitus*, *Ego sum vitis*, *Factus est repente*, *Gaudete justi*, *Laetabitur justus*, *Psallite Domino*, *Tanto tempore*, *Tu puer propheta* u. a. Gelegentlich wurde eine Communiomelodie zu einem Responsorium mit anderem Text herangezogen, vgl. die Comm. *Domine quinque* und das ℟. *Euge serve bone*. Vereinzelt ist die Verwendung responsorialer Melodik für einen Introitus, wie im Intr. *Requiem aeternam*, der viele Ähnlichkeit mit dem gleichnamigen ℟. des Cod. Hartker besitzt; die beiden Schlußmelismen des Introitus gehören zum regelmäßigen Bestand der Responsorien der V.—VIII. Tonart. Ebensoselten und wohl ein Zeichen späterer Anpassung ist es, wenn ein Responsorium die Singweise mit einer Offiziumsantiphone teilt, wie das ℟. *O vos omnes* in Cod. Lucca p. 204 und 206. Von dieser und ähnlichen Ausnahmen abgesehen, sind aber Offiziumsantiphonen und -Responsorien, sowie auch Responsorien und Introitus oder Offertorium selbst bei identischem Text verschieden komponiert. Dafür ist gleich der erste Gesang des Meßgesangbuches, der Introitustext *Ad te levavi*, charakteristisch, der auch noch als Offertoriums- und Responsoriumstext, aber immer mit anderer Melodie, erscheint, wie man aus den Cod. 339 und 391 von St. Gallen und dem Antiphonar von Lucca ersehen kann.

Da die Responsorien eine stilistische Untersuchung bisher noch nicht gefunden haben[2], bedarf eine eingehendere Darlegung ihres Baues keiner weiteren Rechtfertigung. Beginnen wir mit einer statistischen Feststellung. Überschaut man den gesamten Reichtum an Offiziumsresponsorien, wie er in gut und vollständig erhaltenen Antiphonarien vorliegt, z. B. in dem Antiphonar von Lucca, so macht man die Beobachtung, daß nicht alle Tonarten gleichmäßig bei ihnen vertreten sind. Den Löwenanteil besitzen der I. und VIII. Modus, am wenigsten sind der V. und VI. Modus in Anspruch genommen, die anderen Modi halten sich ungefähr in der Mitte. Hier die Anteile der einzelnen Modi:

[1] Karthäuserhandschriften verwenden diese Communio als Responsorium, so Cod. 120 der Trierer Seminarbibliothek, ein Karthäuserantiphonar des 14. Jahrhunderts aus dem Kloster St. Alban zu Trier. Der Vers dazu ist: *Justitia ante eum ambulabit et ponet in via gressus suos*. Andere zahlreiche Beispiele aus dem Antiphonar des Hartker in der Revue du chant grégorien XX p. 138 und der Rassegna gregoriana VII p. 13.

[2] Im Gegensatz zu den Antiphonen, deren thematischen Katalog Gevaert in seiner Mélopée zum ersten Male vorgelegt hat. Vgl. oben S. 311. Aus guten Gründen verzichte ich indessen auf eine Übernahme der Gevaert'schen Tonartenlehre. Nur Marbach hat in seinen Carmina Scripturarum, einem der nützlichsten Bücher für Untersuchungen dieser Art, die Responsorien mit großem Verständnis, namentlich von literarischen und liturgischen Gesichtspunkten aus gewürdigt. (S. 75 ff. der Einleitung.)

I. Modus ungefähr	120	V. Modus ungefähr	30
II. » »	100	VI. » »	35
III. » »	50	VII. » »	120
IV. » »	80	VIII. » »	184

Ohne Zweifel haben die I. und die VIII. Tonart die Komponisten oder die Ordner der Responsorien am meisten gereizt. Das ist aber nur die Wiederholung des Tonartenverhältnisses der Antiphonen (vgl. oben S. 303). Die Hauptklassen des Offiziumsgesanges bieten demnach modal dasselbe Bild, so daß ihre zeitliche Trennung oder die Annahme einer definitiven Organisation durch künstlerisch verschieden gerichtete Persönlichkeiten nicht in Betracht gezogen werden kann. Antiphonen und Responsorien gehören demselben Stadium der Tonartenentwicklung an und zwar einem solchen, das merkwürdigerweise die unserem heutigen Empfinden näherliegenden Tonarten, den V. und VI. Modus, am wenigsten in Anspruch nimmt[1].

Ebensowenig wie jede Antiphone ihr eigenes melodisches Kleid besitzt, sind die Responsorien melodisch voneinander unabhängig. Während indessen die Nutzbarmachung antiphonischer Singweisen für mehrere oder oft auch viele Texte dem Beobachter sich sogleich und mühelos erschließt, tritt uns in den Responsorien ein mehr verstecktes, dafür um so interessanteres Verfahren entgegen: dort die Wiederholung einer Singweise, hier die Variation. Und zwar gibt es in jeder Tonart eine Singweise, die mit besonderer Vorliebe anderen Texten auferlegt wurde und die man daher als typischen Vertreter ihrer Tonart bezeichnen kann. Das Charakteristische dieser Variation äußert sich nicht etwa lediglich in größerer oder geringerer Ähnlichkeit der Tonlinien, sondern in einem modal scharf ausgeprägten, feststehenden Grundriß mit unverrückbaren Eckpfeilern, in bestimmten melodischen Zielen, Hoch- und Tiefpunkten der Perioden und konsequent durchgeführten, meist sogar symmetrischen, oft auch gereimten Kadenzen oder melodischen Modulationen. Dabei kann je nach der Ausdehnung des Textes eine Periode verlängert oder gar in neuer Formung wiederholt, auch eine ganz neue eingeschoben werden, wie man einem wohlgefügten Bau oft ohne großen Schaden für seine Solidität einen neuen Flügel ansetzen kann, wenn dessen Maße sich dem Grundriß des Hauptbaues organisch

[1] Dieses tonartliche Verhalten ist wohl imstande, auch den letzten Zweifel an der gleichzeitigen Einrichtung der einfachen und der reichen Chorallieder wenigstens im Offizium aus dem Wege zu räumen.

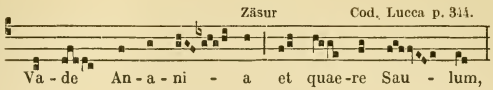
einfügen. Diese Variationspraxis gestattet dem Bearbeiter einen hinreichenden weiten Spielraum, um sich mit Freiheit und in künstlerischem Streben zu betätigen. Der Grundriß kehrt in der mannigfachsten Ausgestaltung wieder, ohne daß eine Spur von Unsicherheit irgendwie den natürlichen und schönen Fluß des Gesanges beeinträchtigt. Außerordentlich lehrreich ist vielmehr zu beobachten, wie die alten Sänger den gleichen Grundriß den wechselnden Anforderungen so vieler Texte gefügig und selbst der poetischen Interpretation des Wortes fähig gemacht haben. Es lohnt sich der Mühe, sich in diese eigenartige Kunst zu versenken, an der die gesamte kirchen- und allgemein musikgeschichtliche Forschung bisher achtlos vorübergegangen ist.

Die äußere Geschichte der großen Responsorien braucht hier nicht von neuem eingehend dargelegt zu werden; es sei auf Teil I[3] S. 133ff. verwiesen. Auffälligerweise haben ihre Verfasser nicht so häufig zu Psalmtexten gegriffen. Meist stammen die Texte aus den erzählenden oder den prophetischen Büchern der heiligen Schriften, oder den Vitae und Passionen der Heiligen. Hier war der Umstand maßgebend, daß die großen Responsorien regelmäßig eine Lesung fortsetzen, diese aber niemals aus dem Psalter gezogen ist[1]. Die wenigen Responsorien mit Psalmtext sind meist zweiteilig, und zwar bestehen sie in der Regel aus zwei Psalmversen. Die weitaus größere Zahl weist jedoch eine andere Struktur auf. Bestimmend wurde zumal die liturgisch geforderte Wiederholung des Schlußstückes nach dem Vers. Diese Repetenda bedingte ebenfalls eine Zweiteiligkeit des Responsoriums; da sie aber in der Regel dem Hauptstück an Ausdehnung nicht gleichkommt, dieses seinerseits auch wieder gegliedert ist, so ergibt sich als Resultat eine Dreiteiligkeit, und man kann das Responsorium als eine große aus drei Perioden zusammengesetzte Form bezeichnen. Wie nun dieser Bau im einzelnen aufgerichtet wird und sich dann nach Maßgabe einer Variation immer wieder erneuert, das soll durch die Analyse einiger Responsorien veranschaulicht werden.

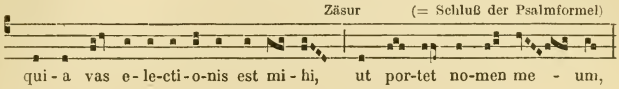
Der Typus des I. Modus sei am R. *Vade Anania* des Offiziums des Conversio S. Pauli erläutert, dessen Text aus den VV. 11 und 15 des Kap. IX. der Apostelgeschichte stammt. Dasselbe zerfällt in drei Perioden:

[1] Über das Verhältnis der Responsorientexte zu den vorhergehenden Lesungen vgl. Marbach l. c. S. 6ff. Das Antiphonar des Hartker hat S. 83ff. eine Reihe von 37 Responsoria de psalmis für die Zeit nach Epiphanie.

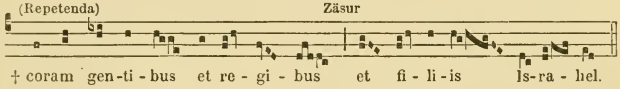
Erste Periode.



Zweite Periode.



Dritte Periode.



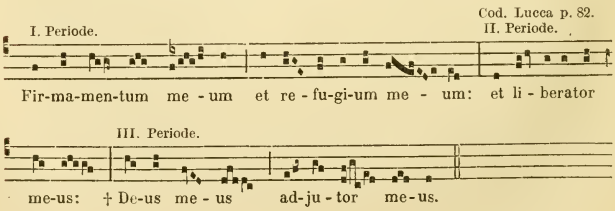
Alle drei Perioden sind durch eine der logischen Disposition entsprechende und musikalisch unterstrichene Zäsur in zwei Stücke geschieden; ihre melodische Fassung zeichnet Bögen, die nach dem choralischen Periodengesetz (vgl. S. 286) mit einer Hebung beginnen und mit einer Senkung abschließen. Sogar die Periodenstücke folgen dieser Norm der freien choralischen Melodik.

Die erste Periode erhebt sich allmählich aus der Umgebung der Tonika zum Tenorton *a*, auf welchem nach melismatischer Auszeichnung der letzten Akzentsilbe die obligatorische Zäsur stattfindet, senkt sich dann ebenso bedächtig vermittelst eines Ganzschlusses bis zur Tonika zurück. Die zweite Periode steigt nach ihrem Initium nur bis zum Tone *g*, der ihr erstes Stück wie ein neuer Tenor beherrscht; die Zäsur ist auch hier wenig bestimmt, mehr ein kurzer melodischer Einschnitt, um so mehr wirkt die Kadenz am Ende der Periode, die Mittelkadenz des ganzen Responsoriums auf dem Tone *f*. Die dritte Periode knüpft, wie die zweite, an den letzten vorhergehenden Ton an und senkt sich schließlich bis zum tiefen *c* (Zäsur), von dem aus der endgültige Schluß in anmutigen Figuren erreicht wird. In der Ökonomie des Responsoriumsbaues wirkt die erste Periode wie ein Aufgesang, die zweite hat weniger ausgesprochene Hoch- oder Tiefbewegungen, hält sich vielmehr in der Mitte, wirkt also wie ein Ruhepunkt, während die dritte der ersten in der melodischen Prägung der Tongruppen gleicht und als Abgesang bezeichnet werden kann. In der Regel ist diese letzte Periode als Repetenda verwendet; das Zeichen † gibt die

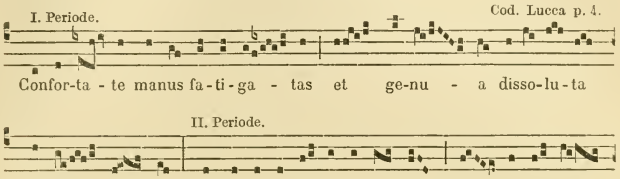
notwendige Aufklärung. Es kommt aber auch vor, daß die Repetenda bereits auf die zweite Periode oder ihren letzten Teil zurückgreift. Der Leser wird bereits bemerkt haben, daß der Zielpunkt der ersten Periode (*a*) und der Mittelpunkt der zweiten (*g*) die beiden Tenores der psalmodischen Formel derselben Tonart bilden; die dritte Periode scheint sich mehr um den Ton *f* herumzubewegen. In jedem Falle zeichnet dies Responsorium in anderer Art und kunstreicher die beiden responsorialen Psalmtenores aus. Ebenso nimmt die Kadenz der zweiten Periode die Schlußformel des Psalmtones voraus, oder diese ist ihr nachgebildet, so daß der Anschluß der Repetenda an den Psalmvers lediglich die Verbindung der zweiten und dritten Periode des Responsoriums selbst wiederholt, eine Bekräftigung des mehrfach betonten Anpassungsgesetzes der Glieder in längeren Melodien. Indem die beiden äußeren Perioden ihre Kadenzen in denselben Ton, die Tonika, einmünden lassen, der die Kadenz der Mittelperiode gegenübersteht, ergibt sich das interessante Modulationsschema D F D.

Dieses Gerüst, das nur die Hauptstützen des melodischen Gebäudes fixiert, ist elastisch genug, um eine mannigfache Ausführung der Einzelheiten zu ertragen. Es erweist sich als Norm für mehr als ein halbes Hundert der Responsorien des I. Modus in Cod. Lucca; bald übernehmen sie den mitgeteilten Grundriß unverändert, bald variieren sie ihn in interessanter Weise. Verlangt es die Ausdehnung des Textes, so kommt es zu Kontraktionen oder zu Erweiterungen von Perioden oder Gliedern, gelegentlich auch zu Einschüben neuer Teile, die sich dem Ganzen geschickt einfügen.

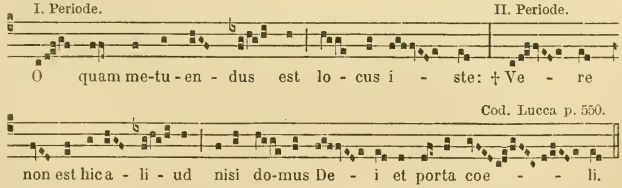
Nicht das ganze Material für diese Technik kann hier ausgebreitet werden; immerhin soll das Verfahren an einigen Beispielen veranschaulicht werden. Ohne Änderung ist die typische Struktur übernommen in den RR. *Statuit Dominus*, *Corde et animo*, *Expurgate vetus fermentum*, *Haec est virgo prudens*, *Seniores populi*, *Impetum fecerunt*, *Tu es vas electionis*. Eine Zusammenziehung der zweiten Periode hat stattgefunden im folgenden R.:



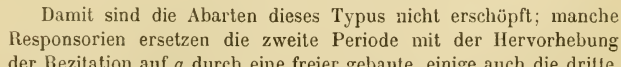
Auch das Anfangsstück der dritten Periode erscheint in etwas kürzerer Fassung. Die Kürze des Textes (aus Psalm 17) macht auch sie erklärlich. Davon abgesehen, erleidet der typische Grundriß keinerlei Veränderung. Eine Spielart unseres Typus mit erweiterten Perioden bietet das folgende R.:

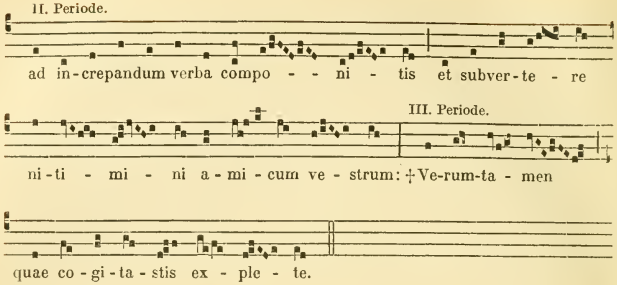


Reicht der Responsoriumstext nur für zwei Perioden, so wird nicht selten die erste in variierter Form wiederholt:

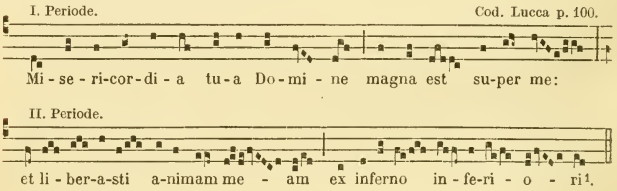


Damit sind die Abarten dieses Typus nicht erschöpft; manche Responsorien ersetzen die zweite Periode mit der Hervorhebung der Rezitation auf *g* durch eine freier gebaute, einige auch die dritte, so daß nur mehr die erste an den Typus erinnert. So das folgende:

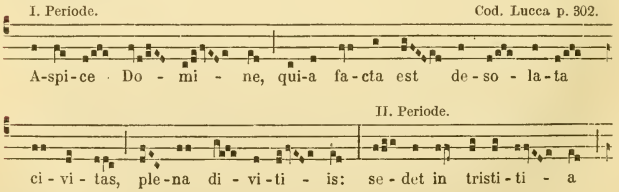




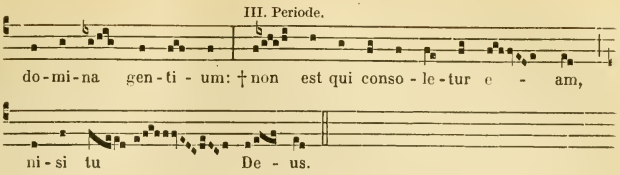
Damit sind wir an die Grenze der freien Komposition gelangt, der die andere Hälfte der Responsorien des I. Modus angehört. Die wenigen ganz kurzen Texte sind auch hier zweiteilig und zwar mehr antiphonenmäßig komponiert, wie dieser:



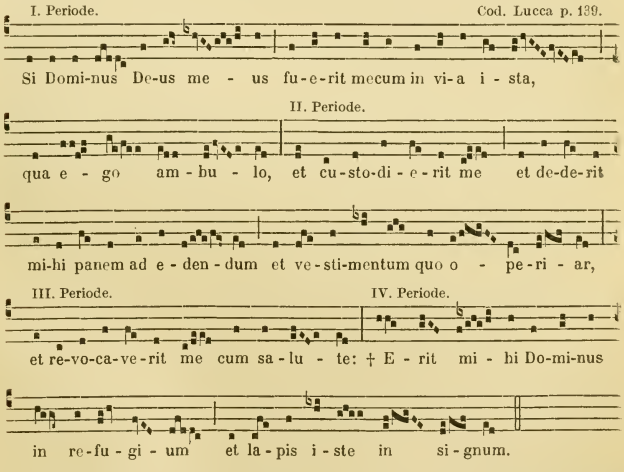
Abgesehen von der als Norm festgehaltenen Dreiteiligkeit gehen die anderen Responsorien ihren eigenen Weg. Anklänge an die typische Singweise sind selten, oder aber die Unähnlichkeiten überwiegen so stark, daß die Anklänge kaum ins Gewicht fallen. In dem folgenden ℟. gemahnen nur die drei Kadenzen an die typische Melodie:



[1] Vgl. auch das ℟. *Justus germinabit* S. 11.



Als Beispiel eines Responsoriums mit vier Perioden möge das folgende dienen. Ich führe es an, nicht wegen der Anklänge an die typische Weise in der ersten Periode, sondern wegen der monotonen Linienführung in der zweiten und dritten Periode, die sich immer im gleichen engen Tonraume bewegt, und den zahlreichen ermüdenden Halb- und Ganzkadenzen auf der Tonika. Fast sieht es aus, als ob die Schwungkraft des Sängers versagte, der diesen langen Text zu komponieren hatte:

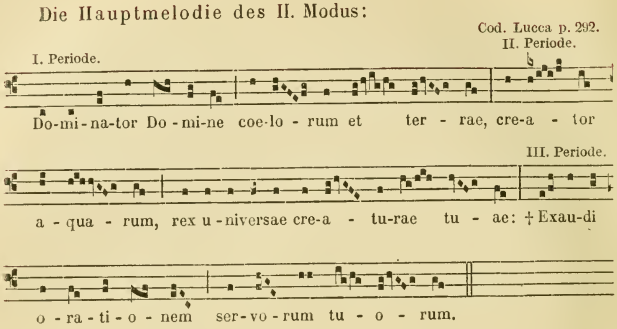


Leider gestattet der diesem Buche zugemessene Raum nicht eine ebenso ausführliche Behandlung der Responsorien der anderen Tonarten[1]. Es muß genügen, von ihnen die typischen Singweisen vorzulegen und zu erklären.

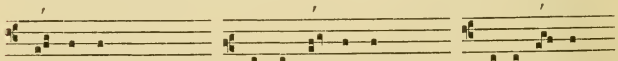
[1] Sie verdienten eine eingehende Monographie, die vieles des Interessanten zutage fördern würde.

Die Hauptmelodie des II. Modus:

Cod. Lucca p. 292.



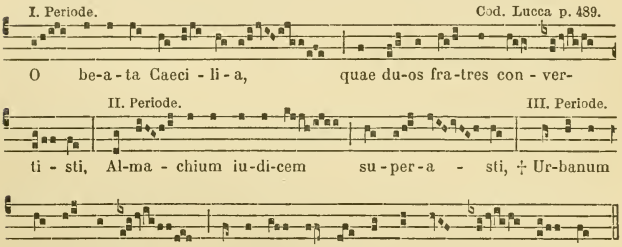
ist wieder scharf dreiteilig disponiert mit ebenso ausgeprägten Zäsuren. Die erste Periode erhebt sich aus der Tiefe bis zum Tenorton der Tonart *f*, bildet die Zäsur auf *c*, die Kadenz auf der Tonika *d*. Die zweite Periode hat ebenso ein steigendes Initium, dann die Zäsur auf der Tonika und die Kadenz auf *c*. Die dritte Periode ist freier in der Zäsur, indem sie auch auf anderen Stufen stattfinden kann als wie hier dem tiefen *A*, bildet aber die letzte Kadenz wie die erste, so daß die erste und dritte Periode in einen bemerkenswerten melodischen Gleichklang auslaufen. Mehr als zwei Drittel der Responsorien des II. Modus folgen diesem Typus, dessen Varianten wenig zahlreich und leicht als solche erkennbar sind. Wie sehr dabei die melodische Formung von der Eigenart der Texte abhängig ist, möge man den folgenden Initia der ersten Periode entnehmen, deren Fassung sich aus der verschiedenen Lage des Wortakzentes erklärt:



Do-mi-ne non aspicias	Be-a-tus Laurentius	A-ma-vit eum
- - si adhuc	- - - Andreas	In nu-e-bant
In-i-to consilio	Le-vi-ta Laurentius	Fu-e-runt
Po-su-it coronam	In ma-ri	Homo De-i
Me-ru-it	In-i-ti-um	
Mi-sit rex	Fun-da-ta est	
Tu-a est	Emen-de-mus	
Ver-sa est	Do-ce-bit	
	Ex-au-di-at	
	Dix-e-runt	
	Lo-queban-tur	

Als Tenor wirkt im zweiten Glied der II. Periode bei genügend ausgedehntem Text, wie in unserem Responsorium, der Ton *d*, geradeso wie im zweiten Teil der psalmodischen Formel. Noch wichtiger aber erscheint die Vorausnahme der psalmodischen Finalis als regelmäßige Kadenz der II. Periode, so daß auch hier ein unleugbarer melodischer Zusammenhang zwischen Responsorium und Psalmformel vorhanden ist. Die zweite Hälfte der II. Periode ist nichts anderes als die zweite Hälfte der Psalmformel. Der Kreis der melodischen Ausweichung verläuft ähnlich wie in den Responsorien des I. Modus; die I. Periode und die III. kadenzieren mit der Tonika und umschließen eine davon abweichende Kadenz; auch hier prägt sich das modulatorische Schema a b a aus. Im II. Modus verstärkt sich die Verwandtschaft der I. und III. Periode meist sogar bis zu einem wirklichen Reim.

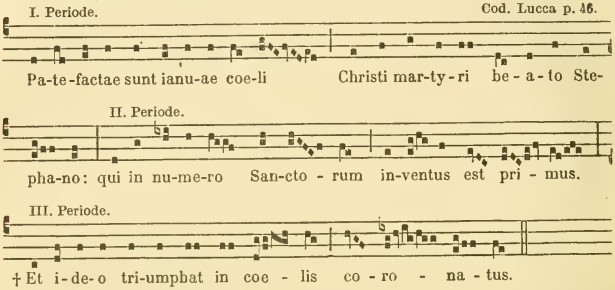
Eine vielgebrauchte Singweise des III. Modus ist diese:



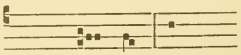
Die Perioden schließen auch hier symmetrisch ab (Reimschema a b a), die II. rezitiert bei längeren Texten auf dem Tenor *c* und verbindet damit wieder die Finalis der Psalmformel. Prächtig wirken hier die Zäsuren der I. und III. Periode mit ihren charaktervollen Tonfiguren, zumal die letztere ist von ausgesprochen modulatorischer Eigenart. Die Variationen mit anderen Texten entfernen sich wenig von dem Grundriß der typischen Melodie. Zahlreicher aber als im I. und II. Modus sind die Responsorien mit eigener Singweise, und die obige kehrt im Cod. Lucca nur ein dutzendmal wieder, und zwar ausschließlich bei Responsorien, die mit dem Ton *g* beginnen; dazu gesellt sich das mit *e* beginnende ℣. *Adonai Domine*, das aber sogleich die Höhenlage der anderen Responsorien ergreift. Trotz der Überzahl der frei komponierten Responsorien möchte ich die als typisch hingestellte Singweise wegen der altertümlichen Anlehnung ihrer II. Periode an die psalmodische Finalis

für ursprünglich halten, die anderen für spätere Schöpfungen. Manche unter ihnen könnten wegen des geringeren Tonumfanges und anderer Eigenheiten auch dem IV. Modus zugerechnet werden; die meist in der Höhe sich bewegende Psalmodie des III. will zu ihnen nicht recht passen.

Die typische Singweise des IV. Modus liegt vor z. B. in dem ℟.:

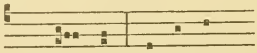


Die Zäsuren heben sich wie gewöhnlich von den Kadenzen ab; nur diejenige der Mittelperiode findet auf der Tonika statt, wie die dazugehörige Kadenz. Bemerkenswert ist jedoch die Verschiedenheit der Kadenztöne der I. und III. Periode *F* und *E*. Sie ist aber nur eine scheinbare; nur des Anschlusses an die darauffolgende melodische Wendung halber hat die letzte Figur der ersten Kadenz den Pes *E–F;* in anderen Fällen heißt sie *F–E*, wie am Schlusse der III. Periode. Vergleiche:



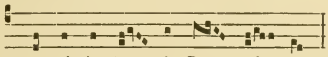
℟. Qui Lazarum	foeti - dum: tu ei	p. 554
Benedicta et venerabilis	Mari - a: cuius	p. 447
Tota die	Domi - ne: quoniam	p. 168
Suscipe verbum	transmissum est: concipies	p. 14 (379)

Beginnt dagegen die II. Periode wie oben vom *D* im Sprunge einer Quarte (oder Quinte) aufsteigend, so lautet die Schlußfigur:



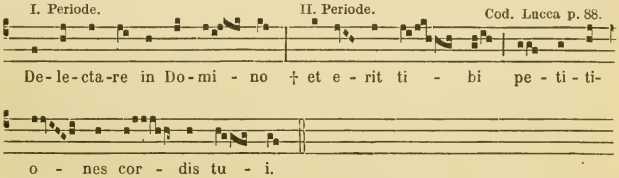
℟. Beati martyres	Julia - no: no-bis	p. 440
Beatissimae virginis	Mari - ae: na-ti - vitatem	p. 457
Eodem vere anno	exitu - rus: quibusdam	p. 372
Aestimatus sum	in la - cum: fa-ctus	p. 205
Interrogabat magos	re - gem: stellam	p. 70

Der hochentwickelte Sinn der alten Sänger für den wirkungsvollen und natürlichen Zusammenhang melodischer Glieder offenbart sich dem Beobachter immer wieder. Daß die Perioden rezitativischer Erweiterung zugänglich sind, lehrt unser Responsorium in der III. Periode, wo der Tenor *D*, der zweite der Psalmformel, erscheint. Dagegen vermissen wir hier den Gleichklang der Kadenz der II. Periode mit der Kadenz des Psalmtones. Einige andere Responsorien weisen ihn aber auf, so R̃. *Constitues eos:*

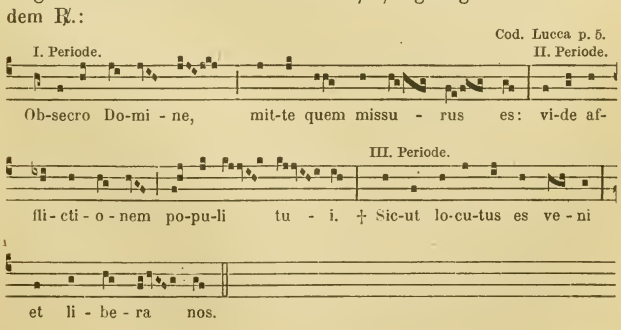


Kadenz der II. Periode: no-mi-nis tu - i Do - mi - ne:
Schluß des Psalmtones: prin-ci - pa - tus e - o - rum.

Unter den Responsorien des V. Modus fällt ein verhältnismäßig großer Teil (7 unter 31) durch ausgesprochen zweiteiligen, d. h. antiphonischen Bau auf. Ihre melodischen Einschnitte finden meist auf der Tonika, Terz und Quint der Tonart statt. Hier ein Beispiel:

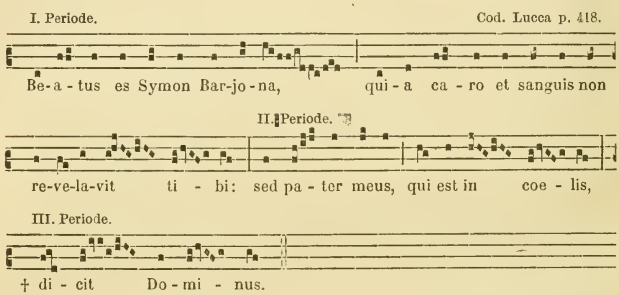


Den übrigen liegt eine Dreiteiligkeit zugrunde, deren Gerüst in gleicher Weise durch die Stufen *F*, *a*, *c* getragen wird. So in dem R̃.:



Die äußeren Perioden, die in anderen Responsorien durch gereimte Kadenzen ausgezeichnet sind, umschließen mit ihren Kadenzen auf der Tonika diesmal eine solche auf der Terz, welche in unserem Responsorium wieder mit der Finalis des Psalmtones identisch ist. Faßt man die Zäsuren beweglicher, so lassen sich die meisten Responsorien der Tonart in diesen Typus einspannen.

Die Ausdehnung der Responsoria des VI. Modus[1] bewegt sich zwischen zwei (fünfmal) und sechs (zweimal: ℟. *Animam meam dilectam* und ℟. *Conclusit vias*) Perioden, so aber, daß auch hier die Dreiteilung bei weitem vorherrscht. Die meistgebrauchte Singweise ist diese:



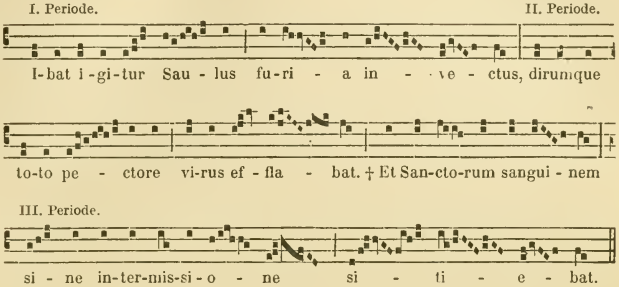
Der Periodenbau vollzieht sich, wie üblich, in Hebung und Senkung der Linien, die mittlere Kadenz ist mit der Psalmfinalis zwar nicht identisch, ihr aber sehr ähnlich. Bemerkenswert ist noch die reimweise Kadenz aller drei Perioden auf der Tonika, die somit mehr als es sonst Regel ist, die melodische Gliederung an sich gebunden hält. Gern erhebt sich das Initium der II. Periode in energischerem Zuge bis zur Oberquinte oder -sexte der Tonika, die dann den Gipfelpunkt des ganzen Gesanges bildet (vgl. *pater meus*). Im ganzen gehören mit gewissen Freiheiten in den Zäsuren 18 Responsorien diesem Typus an. Die noch übrigbleibenden, darunter auch das ℟. *Gaude Maria* (vgl. Teil II S. 187 ff.), gehen eigene melodische und modulatorische Wege.

Die ca. 20 zweiteiligen Responsorien des VII. Modus sind melodisch so entwickelt, daß man sie nicht den Antiphonen zurechnen kann. Einige bestreiten zudem ihre Kadenzen und wichtigeren

[1] Ihre Notierung bietet infolge der häufigen Transpositionen in die Höhe und Tiefe ein großes modales Interesse.

Melodiegänge aus dem Material der dreiteiligen. Diese aber machen zu einem großen Teile von den Wendungen und Kadenzen des folgenden Typus Gebrauch:

Cod. Lucca p. 344.

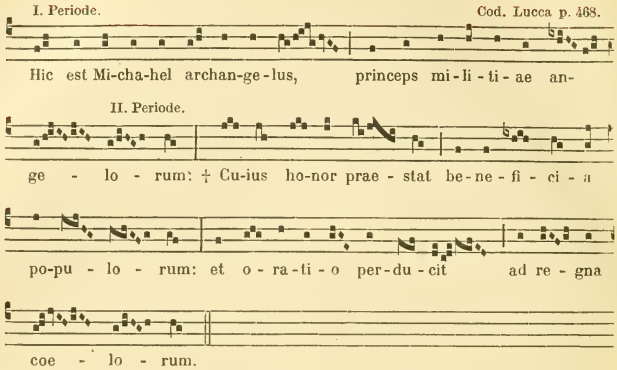


Reimkadenz der I. und III. Periode auf der Tonika, Kadenz der mittleren auf der Terz, Zäsuren auf dem Tenor der Tonart, für die letzte Periode auf der Untersekunde der Tonika, sind die äußeren Stützpunkte der drei Teile, die ihren melodischen Verlauf nach dem Periodengesetz einrichten.

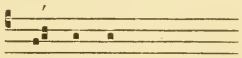
Eine gewisse Freiheit in den Zäsuren und den Ausdehnungsverhältnissen der Perioden, die sich bis in drei, zuweilen sogar vier Glieder zerlegen, verschafft auch diesem überaus häufigen Typus große Mannigfaltigkeit. Seltener kadenziert auch die II. Periode auf der Tonika oder deren Quinte, dem Tenor. Im ℟. *Elegit Dominus* vom heiligen Sebastian (p. 329) greift der Komponist bei einer IV. Periode auf die Melodie der II. zurück, ein im responsorialen Stil ungewöhnliches Verfahren. Ähnlich sind im ℟. *Facta autem hac voce* von Pfingsten (p. 260) die I. und III. Periode durch ausgedehnte Reimfiguren ausgezeichnet. Ganz selten gleichen sich die Kadenzen der II. und III. Periode wie im ℟. *Ornaverunt faciem* (p. 296). Unabhängig von diesem Typus verlaufen nur an die 25 Responsorien, etwa ein Fünftel der Gesamtzahl.

Am reichsten ist der VIII. Modus mit Responsorien bedacht. An die zwei Dutzend sind zweiteilig, wieder unter Verwendung des Materials der typischen Singweise[1]. Diese selbst wurde an die 80 Texten beigelegt, z. B. dem folgenden:

[1] Ihre eingehende Untersuchung würde au. interessante Konstruktionen stoßen; so münden die zwei Perioden des ℟. *Praecursor Domini* (p. 405) in einen längeren Reim.



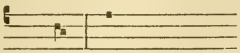
Wieder reimen die beiden äußeren Kadenzen, die Tonika von weitem vorbereitend; die mittlere kadenziert auf der Untersekunde, einem Hauptruhepunkte der Gesänge der Tonart und von erfrischender modulatorischer Wirkung. Die Zäsuren auf *F*, *G* und *D* sind regelmäßig festgehalten. Die Mittelperiode ergreift sogleich eine höhere Lage, während die erste die Initia ihrer Glieder mehr um die Tonika herumführt und die dritte sogar ausgesprochene Tiefbewegung einschlägt. In dieser Struktur, die ein Mittelglied aus seiner Umgebung heraushebt, spricht sich unzweifelhaft eine echt künstlerische Idee aus. Ebenso lehrreich ist das Studium des Periodenbaues. Beginnt die I. Periode mit einer Akzentsilbe, so tritt das obige dreitonige Initium ein, andernfalls aber wird die Akzentgruppe von unten her vorbereitet:



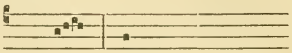
I - psi sum	p. 335	In con-spe-ctu	p. 446
Hic est	p. 68	In i - sto	p. 330
Ec - ce sacerdos	p. 530	E-rum-pant	p. 40
Do - mi - ne	p. 83	E - rat nam que	p. 325
A - ga - tha	p. 367	Be - a - ta	p. 492
Vir - go gloriosa	p. 490	At - ten - dite	p. 459
Vi - di civitatem	p. 388	Di-em fe-stum	p. 332
Stel - la quam	p. 71	A - li - e - ni	p. 4

Daß die melodische Kraft des Akzentes selbst bis in die freie Komposition hineinreicht, lehren auch zahlreiche Wendungen im Innern der Responsorien aller Tonarten; in unserem Falle ist sie

besonders charakteristisch. Die Kadenz der I. Periode schließt, wie in obigem Beispiel, mit *G*, wenn die II. mit der Oberquarte beginnt; mit *a*, wenn sie mit *F* anhebt:



aber:

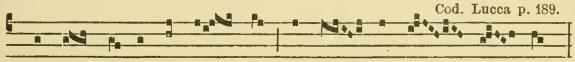


dicens:	Fiat	p. 489	fecit:	ibique	p. 373
ficta:	et dedit	p. 509	-riter:	et conteret	p. 27
eum:	tu es	p. 531	-ctore:	et non	p. 490
-entes:	Ubi	p. 68	-tra nos:	et ignoramus	p. 298
Dei:	Desub	p. 495	-per vos:	Judaea	p. 29
mea:	ego	p. 359	nostrum:	dolor	p. 84
tuae:	tota	p. 97	cerem:	et quasi	p. 367

An einigen wenigen Stellen, wo man die Variante erwartet, ist der Schreiber in die normale Kadenz zurückgeraten. Immerhin wird man auch hier dem künstlerischen Sinn der alten Sänger die Anerkennung nicht versagen.

Die Zahl der dem Typus angehörigen Responsorien überschreitet das Hundert weit, wenn man diejenigen dazurechnet, die eine oder mehrere Zäsuren, hier und da auch eine Kadenz selbständig einrichten. Manche kadenzieren dreimal auf der Tonika. Andere beginnen mit dem folgenden Anfangstück, das dann in die normale Kadenz hineinmündet:

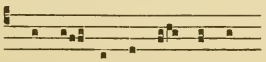
Cod. Lucca p. 189.



In mon - te O - li - ve - ti o - ra - vit ad Pa - trem

Vergleiche auch die RR. *Dereliquit impius* (p. 131), *Caecus sedebat* (p. 123), *Unus ex discipulis* (p. 191), *Noli esse michi* (p. 177), *Tristis est anima mea* (p. 189), *Vinea mea electa* (p. 196), *Isti viventes in carne* (p. 508).

Ein dritter, häufiger Anfang geht zunächst von der Tonika in die Unterquarte oder -quinte:



Ec - ce di - es ve - ni - unt p. 10

Vergleiche die RR. *Jerusalem plantabis* (p. 9), *Radix Jesse* (p. 20), *Ecce Adam* (p. 112), *Salvum me fac* (p. 177), *Amicus meus* (p. 191), *Spiritus Domini* (p. 256), *Hymnum cantate* (p. 259), *Sustinuimus pacem* (p. 303), *Clarissimi viris* (p. 327), *Beatus vir* (p. 384), *Iste est de sublimibus* (p. 405), *Quo progrederis* (p. 435), *Archangeli Michahelis* (p. 470), *O bona crux* (p. 501), *Hoc est praeceptum* (p. 510).

Einige Responsorien, welche die I. Periode ganz oder teilweise frei bilden, versehen die letzte, die Repetenda, mit der Melodie der I. Periode der Normalform; so die R℣. *Sicut mater* (p. 8), *Tanquam ad latronem* (p. 196), *Tribularer si nescirem* (p. 130), *Tanquam aurum* (p. 519).

Die eingangs dieses Kapitels aufgestellten stilistischen Kennzeichen des responsorialen Offiziumsstiles sind durch die typischen Singweisen aller Tonarten bekräftigt worden. Eine eigenartige Kunst hat sich uns aufgetan, die das Schicksal völliger Vergessenheit, der sie anheimgefallen ist, gewiß nicht verdiente. Solange übersichtliche Disposition, formale Abrundung, zweckmäßiges und kunstreiches Gefüge der Teile bei der ästhetischen Beurteilung ausgedehnter melodischer Schöpfungen mitsprechen, werden die Responsorien des Mittelalters einer gerechten Würdigung sicher sein. Es wäre aber verkehrt zu glauben, daß sich ihr künstlerischer Wert auf solche äußere Vorzüge beschränke. Wenn uns die Quellen der liturgischen Geschichte von der Schönheit der alten Nachtoffizien berichten, zu denen das Volk hinzuströmte, so soll man nicht außer acht lassen, daß diese liturgischen Zusammenkünfte einen großen Teil ihrer künstlerischen Pracht den Sängern der Responsorien verdankten. Viele köstliche, urgesunde Melodik liegt in ihnen verborgen, und niemand wird sich ihrer Wirkung entziehen, der für den Reiz der anmutig geschwungenen, ausdrucksvollen Linie empfänglich geblieben ist[1].

Nur noch eine Eigenheit der Offiziumsresponsorien erheischt eine Erwähnung, die responsorialen Neumata, das Gegenstück zum melismatischen Festschmuck gewisser Antiphonen (vgl. S. 320ff.). Ihr ältester Zeuge ist der karolingische Liturgiker Amalar, der in seiner Schrift De Ordine Antiphonarii ein Neuma triplex erwähnt, das in den beiden Responsorien »*Descendit de coelo*« von Weihnachten und »*In medio ecclesiae*« vom heiligen Johannes Evangelista gesungen werde. Er sucht nach seiner Gewohnheit darin allerlei Geheimnisse[2]. Heute wird man eine einfachere Erklärung vorziehen und sich erinnern, daß man in alter Zeit viele Mittel aufgeboten

[1] Auch hier sei auf die von tiefer Einsicht zeugenden Darlegungen Marbachs verwiesen in den Carmina scripturarum S. 93. Vgl. auch Teil I[3] S. 291. Ich teile indessen nicht seine Annahme eines Zusammenhanges mit den Chören der antiken Tragödie; das Vorbild der mittelalterlichen Responsorien liegt bestenfalls in den Riten der jüdischen Liturgie.

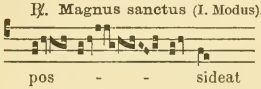
[2] Cap. XVIII. Vgl. Migne, Patr. lat. CV, 1273 ff.

hat, um die liturgische Feier an Festtagen künstlerisch besonders zu schmücken. Auch die responsorialen Neumata gehören dahin. In der Tat begegnet man ihnen in den praktischen Quellen lediglich in Responsorien gewisser Festtage. Auch werden im Gegensatz zu den antiphonischen Neumata oder Caudae zuerst wenigstens nicht Formeln für alle Tonarten überliefert, sondern nur für einige. Im Grunde handelt es sich auch nicht um von alters her feststehende melismatische Bildungen, die nach Bedarf einem Responsorium einverleibt wurden, sondern um längere, in Bau und Ausdruck charakteristische Melismen in den Repetendae einiger Responsorien. Die anfängliche Beschränkung auf einige Tonarten und Responsorien macht die Unursprünglichkeit dieser Art von melodischem Zierrat offenbar. Das Antiphonar des Hartker hat sie in seinen ältesten Bestandteilen nur für einige Responsorien des Advents (℟. *Ecce Dominus* auf *aeternum*, ℟. *Civitas Hierusalem* auf *auferet*), von Weihnachten (℟. *Descendit de coelis* mit dem Neuma triplex auf *fabricae mundi*, ℟. *Verbum caro factum est* auf *veritate*) und vom Fest der heiligen Dreifaltigkeit (℟. *Quis Deus magnus* auf *mirabilia*, ℟. *Magnus Dominus* auf *non est numerus*, ℟. *Honor, virtus est potestas* auf *perenni*, ℟. *Summa trinitas* auf *orbem*, ℟. *Benedicamus Patri* auf *saecula*). In den Einschüben von späterer Hand hat das Offizium der *Undecim milia virginum* mehrere Responsorien mit Neumata. Noch viel zahlreicher sind diejenigen im Cod. Lucca, dem wir auch entnehmen, daß sie nur bei Responsorien des I. und VIII. Modus gebräuchlich waren. Immer sind es lediglich letzte Responsorien der zweiten oder dritten Nokturn, die mit Neumata ausgezeichnet werden, und zwar namentlich solche an Festen der Heiligen; nur das ℟. *Et valde mane* von Ostern, das ℟. *Benedicamus Patrem* de Ss. Trinitate und ℟. *Vos qui transituri estis* vom Sonntag *Laetare* in der Fastenzeit machen eine Ausnahme, die anderen gehören den Offizien des heiligen Johannes (℟. *Gabriel archangelus*), des heiligen Paulus (℟. *Sancte Paule*, ℟. *Magnus sanctus*, ℟. *Scio cui credidi*), des heiligen Benedictus (℟. *Sanctissime confessor* und ℟. *Intempeste*), der Martyrer (℟. *Haec est vera fraternitas* und ℟. *Vox exultationis*) oder der Bekenner (℟. *Sint lumbi* und ℟. *Ecce vir prudens*) an. Erst in späteren Quellen erscheinen acht responsoriale Neumata oder Pneumata, die, ähnlich den antiphonischen Caudae, dem Ende eines Responsoriums oder auch einer Sequenz angehängt wurden. Johannes de Muris (bei Coussemaker, Scriptores II 339a ff.) führt für jede der acht Tonarten eine solche Cauda an von außerordentlicher Melismatik, meist auf dem Worte *Amen*. Am längsten erhielten sich die melismatischen Zusätze zu

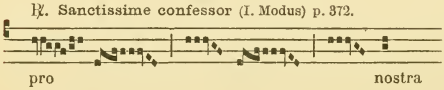
den Responsorien in französischen Kirchen, in denen von Sens und Auxerre bis ins 19. Jahrhundert[1]. Sie verschwanden mit dem steigenden Gebrauche der Orgel bei den Nachtoffizien, die in Vor-, Zwischen- und Nachspielen andere Mittel fand, den ursprünglichen Zweck der Pneumata, künstlerische Bereicherung gewisser Gesänge und Verlängerung der Dauer der Zeremonien an Festtagen, zu erfüllen.

Die musikalische Gestaltung der älteren Gattung responsorialer Neumata erinnert an diejenige der antiphonischen Caudae; es sind weiter ausgesponnene Linien von eingänglichem, festlichem Charakter und übersichtlicher, oft symmetrischer Konstruktion. Von bescheidener Ausdehnung sind Melismen wie:

℣. Magnus sanctus (I. Modus). Cod. Lucca p. 430.

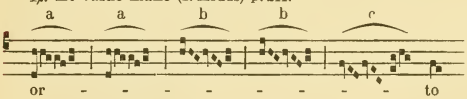


℣. Sanctissime confessor (I. Modus) p. 372.

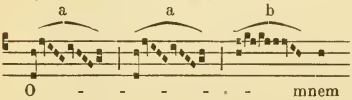


Für längere Neumata ist die symmetrische, mit Wiederholungen arbeitende Struktur dieses zweiten Beispieles die Regel:

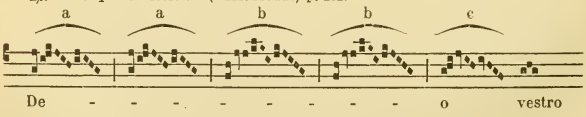
℣. Et valde mane (I. Modus) p. 211.



℣. Intempeste noctis (I. Modus) p. 371.



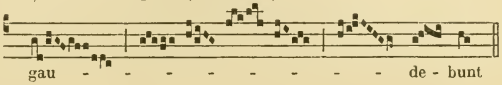
℣. Vos qui transituri (VIII. Modus) p. 161.



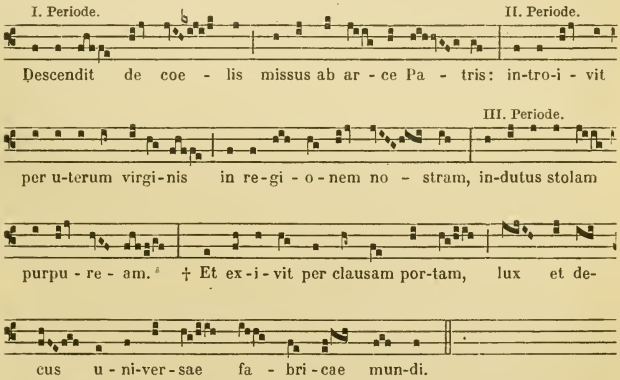
[1] Vgl. das Dictionnaire du plain-chant von d'Ortigue p. 944.

Schon hier sei darauf aufmerksam gemacht, daß ein solches Melisma sich niemals ausschließlich aus wiederholten Gliedern zusammensetzt; immer folgt zum Abschluß ein neues, nicht wiederholtes Glied, im vorigen mit b oder c bezeichnet. Als eines der wenigen Beispiele eines sich freier entwickelnden responsorialen Neumas sei das folgende angeführt, dessen Wirkung auf der energischen Steigerung der Mittelpartie beruht:

℟. Gabriel angelus (VIII. Modus) p. 407.

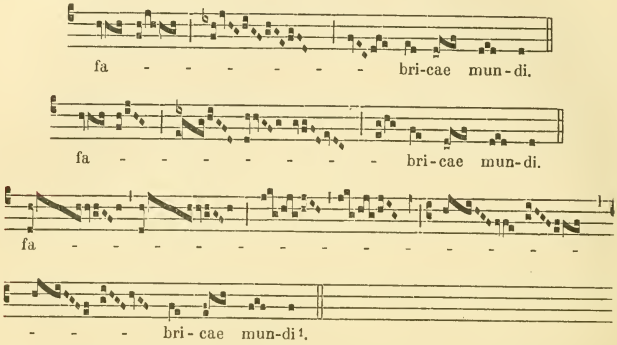


Das berühmteste und eigenartigste responsoriale Neuma alter Zeit war jedoch das Neuma triplex des ℟. *Descendit de coelis.* Das Responsorium selbst gehört dem Typus des I. Modus an mit erweiterter III. Periode; ich veröffentliche es hier vollständig, weil es noch in anderer Beziehung von historischer Bedeutung wurde[1]:

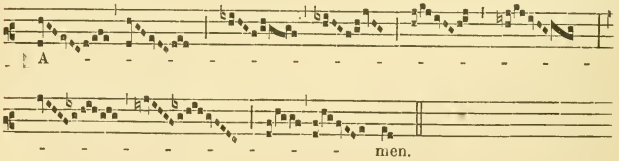


[1] Die Weise des ℣. vgl. oben S. 213 nach dem Antiphonar von Lucca. Dieses hat für das ℟. selbst eine Textvariante: *Descendit de coelis, Deus verus a Patre genitus: introivit in uterum virginis, nobis ut appareret visibilis, indutus carne humana protoparente edita. Et exivit per clausam portam Deus et homo, lux et vita, conditor mundi.* Die Singweise hat aber das triplex Neuma nicht. Aus diesem Grunde ist oben die Lesart eines Lausanner Breviers des XV. Jahrhunderts (in der Univ.-Bibl. zu Freiburg-Schweiz) wiedergegeben. Über Textvarianten dieses merkwürdigen Gesanges vgl. Teil I[3] S. 294.

Die Repetenda (von *Et exivit* an) wurde nach dem ℣. *Tanquam* und dem ℣. *Gloria* wiederholt, ebenso das ganze ℟. von allen Sängern zusammen. Bei dieser dreimaligen Wiederholung erschienen die letzten Worte des ℟. in folgenden Fassungen:



Die acht Neumata oder Caudae des Johannes de Muris sind von noch größerem Umfange. Hier das responsoriale Neuma des I. Modus, wobei allerdings die außerordentlich schlechte Wiedergabe der Notenbeispiele in Coussemakers Ausgabe (II 339a) in Rechnung zu stellen ist:



Hier macht Johannes de Muris noch eine wichtige, bisher unbeachtet gebliebene Angabe über die Ausführung solcher Neumen: die verschiedenen Glieder der Cauda, die er clausulae nennt, wurden abwechselnd von beiden Teilen des Chores gesungen, ad modum fugae, wie er sagt; nur am Ende sollen alle Sänger zusammen einfallen und so den Gesang beschließen. Melismatische Wieder-

[1] Beim Anschluß der letzten Silben an das Neuma ist hier das Ende des ℟. in die Oberquinte geraten. Eine ausgeglichenere Fassung bei Dom Pothier in der Revue du chant grégorien XI p. 65 ff. Die Handschriften variieren die Fassung des Neuma triplex.

holungen konnten also unter zwei einander abwechselnde Sänger oder Sängergruppen aufgeteilt werden: vielleicht ist dies die älteste Bedeutung des Wortes fuga[1].

Die S. 315 angeführten Wandlungen des antiphonischen Stiles in den jüngeren Offizien seit dem 10. Jahrhundert, angefangen von demjenigen de Ss. Trinitate, ließen die Responsorien nicht unangetastet. Das Ziel der neuen Bestrebungen ist die Befreiung vom überlieferten Typus des Responsoriums in Text wie Singweise. Das Dreifaltigkeitsoffizium steht in der Hauptsache auf dem Boden der älteren Praxis, auch die Neumata vor dem Vers fehlen nicht. In der Folge der Responsorien nach der Reihe der Tonarten offenbart sich aber das Nachlassen ursprünglicher melodischer Erfindung und eine Konzession an eine mehr theoriegemäße Auffassung der musikalischen Komposition. Hier die Responsorien des Trinitatisoffiziums nach Cod. Hartker[2]:

Officium de Ss. Trinitate (nach Cod. Hartker).

In primo Nocturno	℟.	*Benedicat nos*	Mod. I
		Benedictus Dominus	» II
		Quis Deus magnus	» III
In secundo Nocturno	℟.	*Magnus Dominus*	» IV
		Gloria Patri	» V
		Honor, virtus	» VI
In tertio Nocturno	℟.	*Summae trinitati*	» VII
		Benedicamus Patri	» VIII
		Te Deum Patrem	» IV

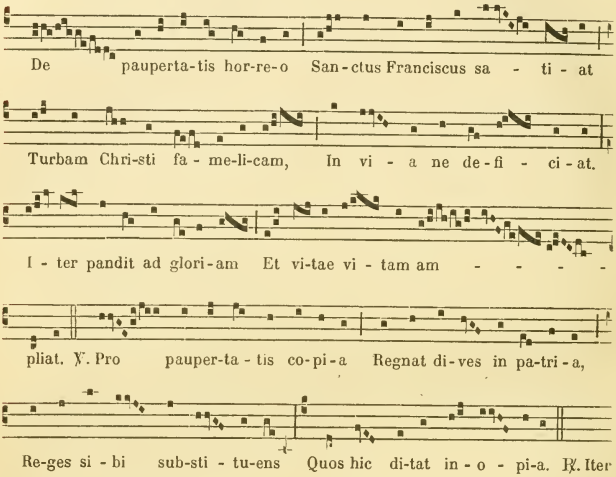
Dieses Schema[3] wurde maßgebend für die späteren Offizien weit über das Mittelalter hinaus. Bald verschwanden auch die melo-

[1] Hier die Erklärung des Johannes de Muris: »Tactus cantus dicatur per clausulas sicut notatus est. Ita quod cum una pars chori incipit et cantat (bei Coussemaker: constat) primam clausulam, alia taceat. Et cum haec chori pars cantat secundam, taceat (sc. ea pars), quae primam cantaverat, sicque alternatim decantentur illius cantus clausulae ad modum *Fugae* dispositae, usque prope finem, ubi duo ponuntur tractus; et ibi duae chori partes simul cantent et insimul cantum finiant.«

[2] Auch hier sei auf die Darlegungen des Kirchenmusikalischen Jahrbuches für 1908 S. 16 ff. verwiesen.

[3] Diese Tonartenfolge muß manchen als besonders kunstreich vorgekommen sein; wie Johannes de Muris berichtet (Coussemaker, Scriptores II 338b), gab es solche, die für alle Gesänge der ganzen Messe gern eine und dieselbe Tonart, oder aber die Folge der acht Tonarten durchgeführt haben wollten: »Et videretur aliquibus pulchrum, si omnes tacti cantus in Missa correspondenter essent unius toni, vel fieret in illis sicut fit in aliquibus antiphonis et

dischen Anklänge an die Responsorien der klassischen Zeit, und an ihre Stelle trat eine aufdringlichere, rhetorische, pathetische Tonsprache. Ihr bedeutendstes Denkmal sind die Offizien des heiligen Franziscus und Antonius, deren Verfasser Julian von Speyer († ca. 1250) ist. Das folgende ℟.:



wird, schon um seiner ungewöhnlichen Ambitus willen, von keinem kundigen Choralisten für ein Muster seiner Gattung erklärt werden. Nicht alle Stücke der neuen Offizien sind indessen neue Kompositionen. Während die Melodien des Julian immer wieder auf Texte desselben Metrums übertragen wurden, griff Thomas von Aquin oder wer sein Frohnleichnamsoffizium mit Singweisen versah, auf ältere, zum Teil ganz alte Responsorien zurück. Hier die Nachweise:

responsoriis, ut primum responsorium est primi toni, secundum secundi, tertium tertii et sic deinceps. Sic introitus Missae esset primi toni; *Kyrie eleison* et *Gloria* secundi, quia conveniens est ut *Kyrie eleison* et *Gloria in excelsis* sibi correspondeant quoad tonum; deinceps graduale tertii toni, Alleluia quarti et sic ulterius.«

Die Responsorien des Frohnleichnamsfestes[1].

			melodische Vorlage:
In primo Nocturno			
℟. *Immolabit haedum*	Mod.	I	℟. *Te sanctum Dominum*
Comedetis carnes	»	II	*Stirps Jesse*
Respexit Elias	»	III	*Videte miraculum*
In secundo Nocturno			
℟. *Panis quem ego*	»	IV	*Deus qui sedes*
Coenantibus illis	»	V	*Qui cum audisset*
Accepit Jesus	»	VI	?
In tertio Nocturno			
℟. *Qui manducat*	»	VII	?
Misit me vivens	»	VIII	*Verbum caro*
Unus panis	»	I	*Ex ejus tumba*

Ein Responsorium, welches noch heute zu häufigerer Verwendung gelangt, ist dasjenige der Totenliturgie *Libera me*. Seine Melodie beweißt, daß es nicht der ersten Ordnung des Offiziumsgesanges gehört. Zumal die Singweisen für die Verse finden in dieser ihresgleichen nicht; sie haben nichts Psalmodisches an sich, sondern sind frei komponiert, setzen wenigstens einen gleichen Anfang in verschiedener Weise fort. Ihre eindringliche, von tiefem Ernste erfüllte Melodie läßt sie indessen als den Worten durchaus angemessen erscheinen.

[1] Die heutige römische Liturgie weicht etwas von der obigen, ursprünglichen Ordnung ab. Vgl. dazu Dom Pothier in der Revue du chant grégorien XVIII p. 173. Das ℟. *Homo quidam* des Sonntags nach Frohnleichnam hat die Singweise des ℟. *Virgo flagellatur* der heiligen Katharina. Vgl. die Revue IV p. 54.

IV. Kapitel.

Die Sologesänge der Messe.

Der Tractus.

Ungleich mehr als im Offizium hat sich die melismatische Melodik in der Messe Eingang und Bedeutung verschafft. Die Neumata der Offiziumsantiphonen und -responsorien blieben immer eine Zutat, die an festlich begangenen Tagen willkommen war: die Messe beanspruchte vermöge ihrer gesanglichen Einrichtung die tägliche Mitwirkung der Solisten der Schola Cantorum. Darin liegt der Grund dafür, daß einige ihrer Gesangstücke regelmäßig, an ferialen wie Sonn- und Festtagen, im Gewande solistischer d. h. melismatischer Kunst prangen. Es sind die zwischen die Lesungen eingeschobenen Gesänge des Graduale, des Alleluja und Tractus, die musikalischen Teile einer liturgischen Ordnung, die bekanntlich in direkter Linie auf die jüdischen Gewohnheiten der Synagoge zurückgeht.

Als Nachfolger des altchristlichen Psalmes zwischen den Lesungen der Messe sind Tractus und Graduale ursprünglich echte Psalmodien; nur haben sie sich unter der Einwirkung besonderer Verhältnisse anders geformt als die Psalmodie im Offizium. Die Struktur der Offiziumspsalmtöne antiphonischer und responsorialer Art ist so beschaffen, daß sie sich leicht den verschiedensten Psalmversen anpassen lassen. Ihre Verbindung mit diesen unterliegt bestimmten Gewohnheiten und Normen. Freier verfährt die Solopsalmodie der Messe, sie gehört einem anderen Entwicklungsstadium an. Weiter kennen das Offizium und die antiphonische Meßpsalmodie Psalmtöne aus allen acht Tonarten; sie müssen aus einer Zeit stammen, in welcher die ursprünglich mehr empirische und vielleicht auch individuelle Leistung der Sänger einer systematischen, durch die Schule vorgenommenen Auswahl und Fixierung der Typen ihrer Gattung nach dem System der acht Tonarten des Oktoechos Platz gemacht hatte; sie weisen auf eine kirchengesangliche Ordnung, wie sie für die römische Liturgie durch die Schola Cantorum be-

zeugt ist. Daß es aber Singweisen gibt, welche diesem Stadium vorausliegen, hat uns bereits die Psalmodie der Invitatorien nahegelegt. In eine vielleicht noch ältere Zeit führen uns die Tractus und Gradualien. Dabei prägt der Tractus durch seinen ursprünglichen Verzicht auf die Mitwirkung des Chores[1] die synagogale Folge von Lektor und Kantor am reinsten aus. Auch seine Melodik ist altertümlich, so daß wir schicklicherweise die Darlegung der Sologesänge der Messe mit ihm beginnen.

Über die Texte der Tractus ist das Nötige in Teil I[3] S. 98ff. gesagt worden. Ihre Singweisen erinnern bei aller Gegensätzlichkeit der Anlage in etwa an die Offiziumsresponsorien, da sie einige wenige Typen beständig variieren. Der Unterschied besteht außer in der tonartlichen Beschränkung, von der gleich die Rede sein wird, namentlich in der Behandlung der Psalmverse, die beim Tractus zahlreicher in die Variationen einbezogen sind, nicht aber für jede ihrer Tonarten nur einen Psalmton anerkennen. Selbst die Verse eines und desselben Tractus gleichen sich in der Regel wenig, um so mehr aber Versen eines anderen Tractus. Im ganzen kann man die Singweisen der Tractus als psalmodieähnliche Variationen bezeichnen.

Diese merkwürdige Technik wird sich aus der größeren Freiheit und Selbständigkeit gegenüber dem Texte erklären lassen, von welcher der Solist Gebrauch machen konnte, wenn er allein und ohne auf andere Sänger Rücksicht nehmen zu müssen, amtete. In solcher Lage verjüngen sich leicht melodische Themen in ihrer Verbindung mit verschiedenem Text zu wechselnder Eigenart. Am ehesten werden sich dabei hergebrachte Kadenzfiguren in unveränderter Gestalt aufdrängen, während der Sänger mit dem übrigen melodischen Material einer Urweise freier verfahren konnte. Die Figuren an den Zäsuren des Textes sind daher Hauptträger charakteristischer Tractusmelodik, nicht aber das mehr rezitativische Tongefüge, das sich um die Worte herumschlingt.

Vor den anderen Meßgesängen haben die Tractus eine Besonderheit voraus: sie stehen entweder im II. oder VIII. Modus. Ein Tractus des III., VII. oder einer anderen Tonart wäre im Mittelalter unmöglich gewesen[2]. Der II. Modus umfaßt in alter Zeit

[1] Man erinnere sich hier, daß der Tractus in einem Zuge verläuft ohne Wiederholungen und Einschübe antiphonischer oder responsorialer Art. Wenn eine solche Wiederholung üblich war, hieß der Gesang Gradualresponsorium, auch wenn er Tractusmelodik verwendete. Vgl. Teil I S. 89 ff.

[2] Die Redakteure neuerer Choralbücher, so der ehemaligen Regensburgermedizäischen, haben Tractus in allerlei Tonarten verfertigt, die mit ihren Vorgängern der klassischen Choralzeit nichts mehr als den Namen gemeinsam haben.

vornehmlich die Texte, deren Inhalt Buße und Trauer ist, während in der Mehrzahl der Tractus des VIII. Tones sich Hoffnung und Zuversicht ausspricht, gelegentlich sind es sogar echte Lob- und Jubellieder. Im späteren Mittelalter ist aber die Unterscheidung, die offenbar im Charakter beider Tonarten ihre Begründung besitzt, weniger streng durchgeführt worden. Immerhin kann man sich nicht gut einen Tractus im II. Ton mit einem Texte wie *Laudate Dominum omnes gentes* (Sabbato sancto) vorstellen oder einen Tractus *Eripe me* (Fer. VI. in Parasceve) im VIII. Ton. Sicher ist, daß beide Modi zur Zeit der Einrichtung der Tractus bei den christlichen Kantoren besonders beliebt waren.

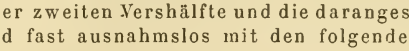
Beginnen wir mit dem Tractus des II. Modus, und zwar möge ihre Singweise an dem Karfreitagstractus *Eripe me* erläutert werden. Sein Text umfaßt die sämtlichen Verse des Ps. 139, mit Ausnahme der drei Verse vor dem letzten; ich gebe sie hier in der Struktur, die dem Bearbeiter des Tractus vorlag:

Tractus Eripe me.

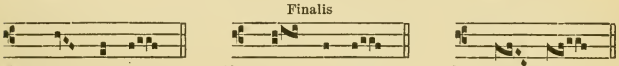
	Mediante	Zäsur	Finalis
Eripe me' Domine' ab homine malo:	a viro iniquo		libera me.
℣. 1. Qui cogitaverunt' malitias in corde:	tota die		constituebant praelia.
2. Acuerunt' linguas suas' sicut serpentes:	venenum aspidum		sub labiis eorum.
3. Custodi me' Domine' de manu peccatoris:	et ab hominibus iniquis		libera me.
4. Qui cogitaverunt' supplantare' gressus meos:	absconderunt superbi		laqueum mihi.
5. Et funes' extenderunt' in laqueum' pedibus meis:	iuxta iter scandalum		posuerunt mihi.
6. Dixi Domine', Deus meus es tu:	exaudi Domine		vocem orationis meae.
7. Domine, Domine', virtus salutis meae:	obumbra caput meum		in die belli.
8. Ne tradas me' a desiderio meo' peccatori:	cogitaverunt adversum me, ne derelinquas me		ne unquam exaltentur.
9. Caput' circuitus eorum:	labor labiorum ipsorum		operiet eos.
10. Verumtamen justi' confitebuntur' nomini tuo:	et habitabunt recti		cum vultu tuo.

Die regelmäßige Zäsur in der zweiten Vershälfte wird an die Flexa der antiphonischen psalmodischen Formeln erinnern (vgl. S. 113). Diese aber findet sich immer nur in der ersten Vershälfte, nicht

in der zweiten. Der Bearbeiter unseres Tractus stand also einer anderen Praxis der Versbehandlung gegenüber als der Ordner der antiphonischen Psalmtöne; beide gehen von einer verschiedenen Auffassung der Aufgabe aus. Mediante, das darauffolgende Initium der zweiten Vershälfte und die darangeschlossene Zäsur sind fast ausnahmslos mit den folgenden Figuren ausgestattet[1]:



Der Bearbeiter hat sich an den beiden Einschnitten regelmäßig an eine fertige melodische Interpunktion gehalten. Selbstverständlich finden auch in der ersten Vershälfte Einschnitte statt, sie sind sogar bei der ziemlich entwickelten melismatischen Linienführung zahlreich; aber ihre Fassung ist freier, und sie haben nur das eine, allerdings merkwürdige gemeinsam, daß ihre Figuren sämtlich mit der Tonika schließen; der obige Text vermerkt sie durch ein Strichlein über den Worten. Mit der Tonika schließen naturgemäß auch die Verse ab; es wechseln drei Typen der Kadenz ab:

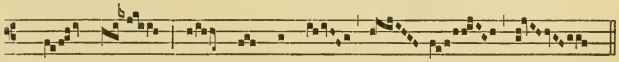


℣. 1. -ra me.
2. proe - li - a.
4. -ra me.

℣. 3. e - o - rum.
7. -nis me - ae.

℣. 5. mi - hi.
6. mi - hi.
8. bel - li.
9. - tur.

Ausgedehnter und eine echte Coda ist die Finalis des letzten (10.) Verses; sie zieht auch die Figur der vorhergehenden Zäsur in Mitleidenschaft und modifiziert sie, um die große Kadenz passend daranzuschließen:

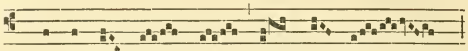


re - cti cum vul - tu tu - o.

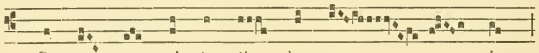
Auch die von den Zäsuren und Kadenzen nicht berührten Partien ergehen sich keineswegs frei. Gleich am Anfang des Tractus erzwingt ein längeres Melisma die Aufmerksamkeit der Hörer; es steht auf der letzten Silbe eines der ersten Worte, in unserem Tractus auf *me*. Fast alle Tractus des II. Modus beginnen mit der Tonika *D*, begeben sich sogleich zur Unterquart *A*, dem tiefsten Ton der Tonart, und führen von da die melodische Linie in melismatischen, meist

[1] Die Singweise ist im vatikanischen Graduale jedermann leicht zugänglich.

sehr symmetrischen Windungen, zur Tonika zurück, und damit zum ersten Ruhepunkt:



Das hier auf drei Worte zerlegte Melisma findet sich auch über einem einzigen, zu Beginn des Tractus *Deus, Deus meus.* Die Tiefbewegung am Anfang der Periode ist auffallend; sie verliert aber das Befremdende, wenn man den folgenden Anfang dagegen hält:



Melodieleitend ist beidemal der Wortakzent, der für seine Silbe einen höheren Ton beansprucht als für deren unmittelbare Umgebung. Im ersten Beispiele ist die Linie gleich in die Tiefe gerichtet, im zweiten strebt sie, obschon indirekt, in die Höhe, um auf der akzentuierten Silbe die erste melodische Spitze zu erklimmen.

Wie an den Interpunktionsstellen und den Anfangsperioden, liebt es der Tractus überhaupt, den Text in Tonfiguren zu hüllen. Auf alle paar Worte trifft eine verweilende Figur, die bei der heute üblichen langsamen Ausführung der Melismen den Fortgang des Textes aufhält; um sich die originale Wirkung zu vergegenwärtigen, muß man sich solches Figurenwerk nach Art der orientalischen Melismen im lebhaften Tempo vorgetragen denken. Sucht man nach einer tenorähnlichen Stütze, um welche sich die Figuren herumranken, so wird eine solche in den wenigsten Fällen äußerlich hervortreten. Die beiden Töne *D* und *F*, die Tonika und die Oberterz der Tonart, die Tenores der responsorialen Psalmodie des II. Modus, sind aber die idealen Träger der melodischen Gewinde. Sie erscheinen in dieser Funktion bei längerem Text, wie in unserem Tractus im 8. Vers, wo die Worte *adversus me, ne derelinquas* auf dem Tenor *D* ausgesprochen sind. Damit erweist sich aber auch unser Tractusgesang als eine Psalmodie, aber eine solche mit melismatisch mannigfach verdeckten Tenores, mit bis zur Mediante variabler erster Vershälfte und wechselnder Finale der zweiten.

Diese Struktur ist nun das Vorbild für die sämtlichen Tractus des II. Modus. Mehr noch, sie arbeiten fast ausschließlich mit demselben melodischen Material wie Tractus *Eripe me.* Verlangt es die größere Zahl der Verse, so können Wiederholungen eintreten, bei

kürzeren Texten wird eine Auswahl getroffen. So sind alle Tractus dieser Tonart freie Variationen einer freien Psalmodie.

Mit dieser Struktur berührt sich diejenige der Tractus des VIII. Modus. Da sie sich meist mit weniger Versen begnügen, sind sie von geringerer Ausdehnung; einige, wie Tractus *Qui confidunt*, Tractus *Laudate Dominum*, haben nur einen Vers. Was sie aber vor den Tractus des II. Modus voraushaben, ist die melodische Schönheit, die frische und warme Tonsprache. Nicht mit Unrecht nehmen sie bis zur Stunde einen Ehrenplatz in der Liturgie des Karsamstags ein. Nach langem Schweigen ist das Alleluja wieder erstanden und hat im Herzen des Christen die Osterfreude entzündet; der Tractus *Laudate Dominum* setzt die Feierstimmung wirksam fort und bringt sie zu breitem Ausklang. Bereits zwischen die Prophetien vor der Messe sind Tractus eingeschaltet, so daß die Karsamstagsliturgie nicht weniger als fünf Tractus aufweist. Die vier Tractus vor der Messe wiederholen denselben Komplex von melodischen Perioden und prägen die psalmodische Struktur der Tractus des II. Modus in origineller Weise um. Ihre Eckpfeiler bilden wieder eine charaktervolle Initiale und eine sehr melismatische Finalkoda. Der Zwischenraum wird ausgefüllt durch Verbindungen zweier Glieder, die wie Vorder- und Nachsatz einer Psalmodie wirken. Dabei kann der Vordersatz, nicht wie bei den Tractus des II. Modus der Nachsatz, durch eine ausgeführte Zäsur, also eine melismatische Flexa, unterbrochen werden und eine Mittelcoda einen vorläufigen Abschluß bezeichnen. Die Analyse des Tractus *Sicut cervus* vom Karsamstag möge diesen interessanten Typus einer weitläufigen Psalmodie erläutern.

Tractus Sicut cervus.

Initiale: Sicut cervus desiderat.

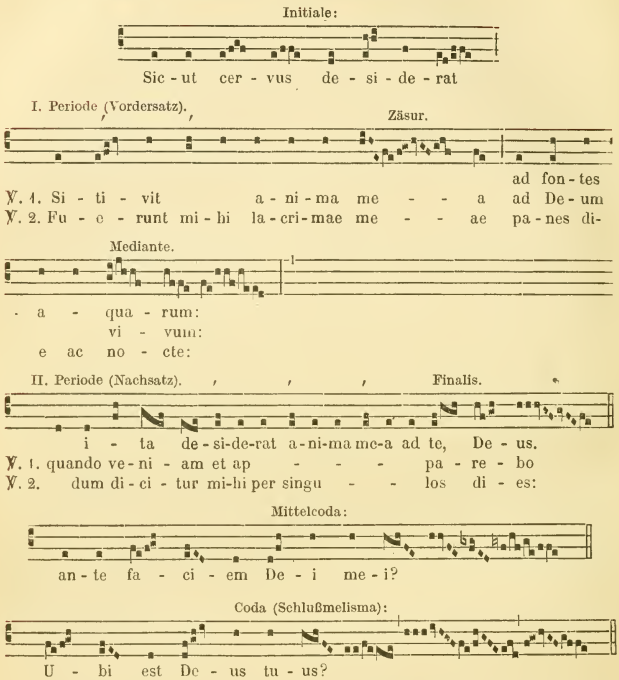
	I. Periode.		II. Periode.
	Zäsur	Mediante	
	ad fontes aquarum:		ita desiderat anima mea ad te, Deus.
V. 1. Sitivit anima mea	ad Deum vivum:		quando veniam et apparebo

Mittelcoda: ante faciem Dei mei?

V. 2. Fuerunt mihi lacrimae meae	panes die ac nocte:		dum dicitur mihi per singulos dies

Coda: Ubi est Deus tuus?

Die melodische Fassung der Perioden ist diese:



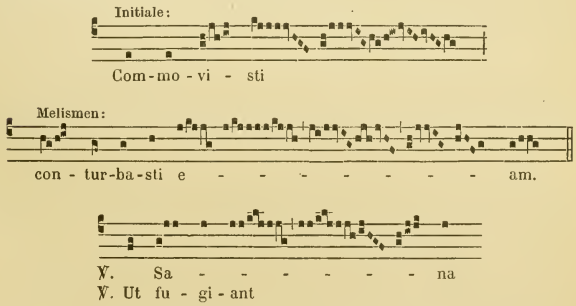
Alle fünf Glieder offenbaren sich als echte choralische Perioden; die melodischen Linien beginnen steigend und schließen fallend. Die beiden Mittelteile lassen sich auch leicht aus Initium, Tenor und Finalis zusammensetzen, wobei im Tenor des ersten *c* und des zweiten *G* wieder das Tenorespaar der responsorialen Psalmodie zum Vorschein kommt. An diese erinnert auch die Unterbrechung des zweiten Tenor durch die akzentischen Podatus. Jedenfalls treten die Beziehungen zu ihr hier offener hervor als in den Tractus des II. Modus.

[1] Der archaische Tenor dieser Periode war *h*; Handschriften von Benevent und Montecasino überliefern ihn bis ins 12. Jahrhundert. An anderen Orten ist man schon früh zum Rezitationston *c* fortgeschritten.

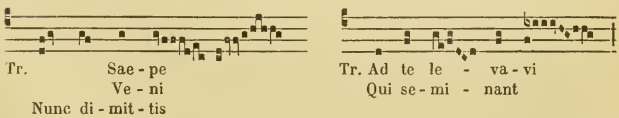
Dasselbe melodische Material hat in den anderen Tractus des Karsamstags Verwendung gefunden[1], in derselben Reihenfolge, nur meist unter Verzicht auf die Mittelcoda; sie kommt nur noch im Tractus *Laudate Dominum* vor. Längere Texte der Perioden bedingen eine Erweiterung der Tenorpartie, kürzere eine Kontraktion, die auch die Initia und die Finalen der Perioden ergreifen kann.

Die anderen über die Fastenzeit zerstreuten Tractus derselben Tonart durchsetzen und erweitern den angeführten Typus mit freien Perioden; auch die Initiale wechselt mehrmals, selbst die Finalcoda wird einige wenigemal variiert, wie auch gelegentlich die Mittelcoda. Niemals aber ergeht sich der Tractus in absoluter Freiheit oder verliert seine melismatische Anlage. Unter den Eigenheiten dieser Stücke verdienen einige besondere Erwähnung.

Eine grandiose Initiale eröffnet den Tractus *Commovisti Domine terram* (Dom. in Sexagesima); sie durchmißt gleich und wie im Sturm den ganzen Tonraum einer Septime. In glänzenden, durch ihre Intervalle wie ihre Gliederung gleich bedeutsamen Melismen kündet der Sänger von den außerordentlichen Taten des Herrn; fast nur die Finalcoda erinnert in diesem Prachtgemälde aus Tönen an die anderen Tractus. Vergleiche:

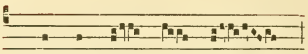


Andere Initialen haben in mehrere Tractus Aufnahme gefunden:



[1] Ich habe darüber bereits in der ersten Auflage dieses Werkes S. 289 gehandelt.

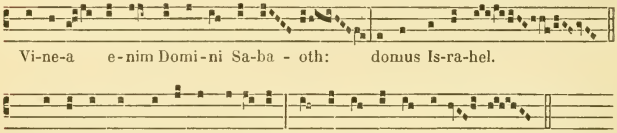
oder variiert:



Geht man von der uns durch Amalar[1] vermittelten römischen Ausführung des Tractus als der originalen aus, so kann man diejenigen Tractus, welche zwischen die Soloverse Chorpartien einschieben, nur im uneigentlichen Sinne mit diesem Namen bezeichnen. Solcher gibt es in den mittelalterlichen Büchern mehrere. In der Handschrift C 52 der Vallicellana zu Rom, einem Graduale des 11.—12. Jahrhundert, hat der Tractus *Vinea mea* des Karsamstags eine eigene Singweise, die nach jedem der zahlreichen Verse die responsoriale Wiederholung des Schlusses des Anfangsstückes vorsieht. Da dieser »Tractus« weder in Text[2] noch in Melodie bisher veröffentlicht wurde, seien beide hier vorgelegt.

Tractus Vinea enim.

Aus Cod. C 52 der Bibl. Vallicellana zu Rom.



In demselben Psalmton (VII. Modus) sind noch die folgenden Verse ausgesetzt, und nach jedem die Wiederholung von *domus Israhel* angezeigt:

℣. Vinea facta est dilecta: in cornu, in loco uberi.
℣. Et hedificavi turrim in medio eius: et torcular fodi in ea.
℣. Et maceria circumdedi et circumfodi: et plantavi vineam soreph.
℣. Et tu homo qui habitas in hierusalem: iudica inter me et vineam meam.
℣. Debuerat enim facere uvas: fecit autem spinas.
℣. Sustinui ut faceret iustitiam: fecit autem iniquitatem.

[1] Vgl. Teil I S. 99 Anm. 1.

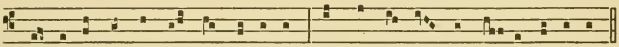
[2] Isaias cap. V. Der obige Text verbessert einige offenkundige Versehen des Schreibers.

℣. Diruam maceriam eius: non potabitur neque fodietur.
℣. Vae qui coniungitis domum ad domum: et agrum ad agrum copulatis usque ad terminum loci.
℣. Numquid habitabitis soli vos: in medio terrae?
℣. In auribus meis sunt haec: domini[1] exercituum. Domus. Vinea.

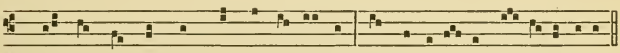
Nach dem letzten Vers werden zuerst die beiden letzten Worte, dann der ganze Tractus wiederholt.

In diese Reihe gehört auch das Canticum *Benedictus es Domine*, der Hymnus trium puerorum, den die Kirche an den Quatembersamstagen des Advent, der Fastenzeit und des September vorschreibt (Daniel cap. III). Seine heutige Singweise[2] bedarf keiner weiteren Erläuterung. Dagegen verdienen zwei andere im Mittelalter beliebte Fassungen des Hymnus unsere Aufmerksamkeit. Sie werden beide in den Gesangbüchern als Tractus[3] bezeichnet. Die jüngere Fassung legt die von Walafrid Strabo herrührende poetische Bearbeitung[4] zugrunde und versieht sie mit einer einfachen, aber edlen Singweise nach der Art eines liturgischen Hymnus:

Grad. Sarisburiense II 172.



Omni-po-ten-tem Semper ad-o-rant Et be-ne-di-cunt O-mne per aevum.
Chorus idem repetat post unum quemque versum.



℣. 1. A-stra po-lo-rum Cun-cta cho-ri-que[5], Solque sororque, Lu-mina coeli.
℣. 2. Sic quo-que lymphae Quaeque su-pernae, Ros plu-vi-aeque, Spi-ritus omnis.

Wesentlich anders verhält sich die ältere der beiden Fassungen. Sie hat biblischen Text, aber mit einer eigenartigen Solopsalmodie, die in Variationen auftritt und deren melismatische Üppigkeit zum reichsten gehört, was die römische Liturgie des Mittelalters aufweist. Um ihre Struktur dem Leser näherzubringen, habe ich die Verse, so gut es geht, in Tabellen zusammengeschrieben. Hier zuerst das Anfangstück:

---

[1] Hier hat die Vulgata: *dicit Dominus.*

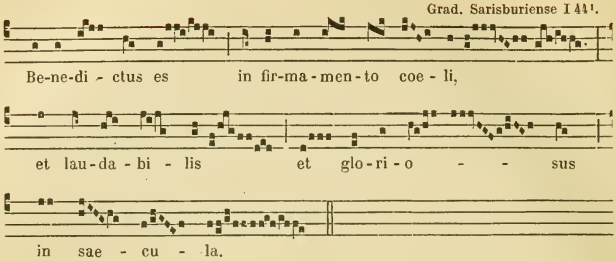
[2] Sie ist eine reichere Psalmodie des VII. Modus; vgl. das Graduale Vaticanum am Quatembersamstag des Advents.

[3] So im Graduale Sarisburiense der engl. Plainsong and Mediaeval Music Society I p. 44 und II p. 172.

[4] Den vollständigen Text vgl. in den Analecta hymnica medii aevi L p. 169, sowie bei Dreves-Blume, Ein Jahrtausend lat. Hymnendichtung, I S. 72.

[5] Grad. Sarisburiense hat »luminumque«.

Grad. Sarisburiense I 44[1].



Die Lobpreisungen sind bis auf ℣. 10 und 11 zu Gruppen von je drei zusammengefaßt; daraus ergibt sich eine dreiperiodige Singweise, deren beiden ersten Teile indessen gleichlauten. Man kann sie auch als zweiteilig mit verdoppelter erster Periode bezeichnen. Die Tabelle I stellt die ersten Perioden zusammen, daneben stehen die Varianten der Initia der ℣. 2a, 6a, 9a und 10.

---

[1] Vgl. auch das Graduale von Montpellier (Paléographie musicale VII p. 139) und Cod. Einsiedeln 121 (ebenda IV p. 16). Derselbe Tractus findet si h auch in Handschriften italischer Herkunft, wie Cod. lat. Ottob. 576 der Vaticana, einem Beneventer Missale plenarium des 12. Jahrhunderts (fol. 10 r), darf daher nicht als gallikanisch bezeichnet werden. In der Revue du chant grégorien XXII p. 129 ff. hat Dom Pothier ihn aus einer anderen Quelle veröffentlicht. Vgl. auch Gastoué, ebenda XI p. 170 ff. und in der Tribune de St. Gervais III p. 9 ff.

Canticum Benedictus es.

Erste Periode.

	Initium	Tenor					Mediante					
℣. 1 a.	Be-ne-di-ci-te	o-	mni-	a	o-	pe-	ra	Do-	mi-	ni	Do-	mi-	no
b.	be-ne-di-ci-te							ce-	li		Do-	mi-	no
2 a [1].			su-	per				ce-	los	sunt	Do-	mi-	no
b.	be-ne-di-ci-te	o-	mnes	vir-	tu-	tes		Do-	mi-	ni	Do-	mi-	no
3 a.	Be-ne-di-ci-te	stel-	le					ce-	li		Do-	mi-	no
b.	be-ne-di-ci-te	ym-	ber	et				ros			Do-	mi-	no
4 a.	Be-ne-di-ci-te	i-	gnis	et				e-	stus		Do-	mi-	no
b.	be-ne-di-ci-te	no-	ctes	et				di-	es		Do-	mi-	no
5 a.	Be-ne-di-ci-te	fri-	gus	et				cau-	ma		Do-	mi-	no
b.	be-ne-di-ci-te	pru-i-	na	et				ni-	ves		Do-	mi-	no
6 a [2].								ter-	ra		Do-	mi-	no
b.	be-ne-di-ci-te	mon-	tes	et				col-	les		Do-	mi-	no
7 a.	Be-ne-di-ci-te	ma-	ri-	a et				flu-	mi-	na	Do-	mi-	no
b.	be-ne-di-ci-te							fon-	tes		Do-	mi-	no
8 a.	Be-ne-di-ci-te	vo-	lu-	cres				ce-	li		Do-	mi-	no
b.	be-ne-di-ci-te	be-sti-e et	u-	ni-	ver-	sa		pe-	co-	ra	Do-	mi-	no
9 a [3].			is-	ra-				el			Do-	mi-	no
b.	be-ne-di-ci-te	sa-cer-do-	tes					Do-	mi-	ni	Do-	mi-	no
10 a b [4].			tus	et	ani-	me	iu-	sto-	rum		Do-	mi-	no

1

2a. Be-ne-di-ci-te a-que que

2

6 a. Be-ne-di - cat

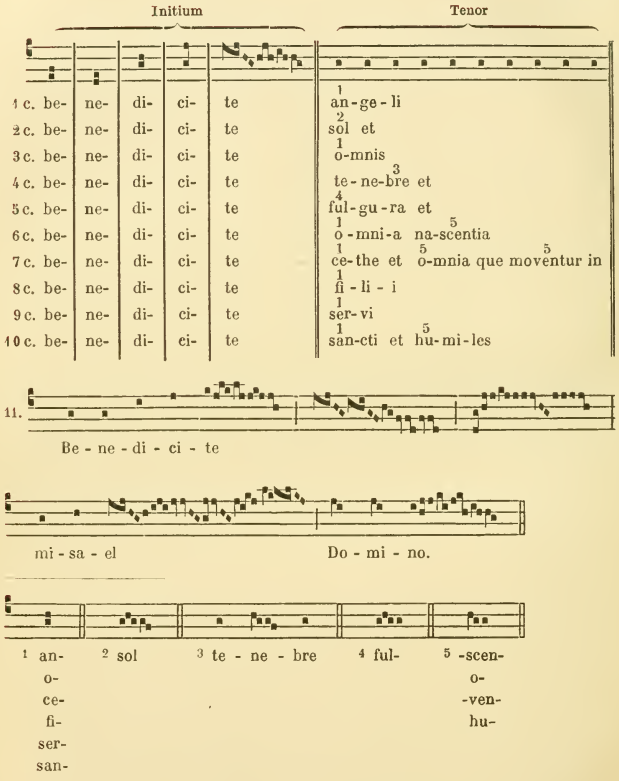
3

9a. Be-ne-di - cat

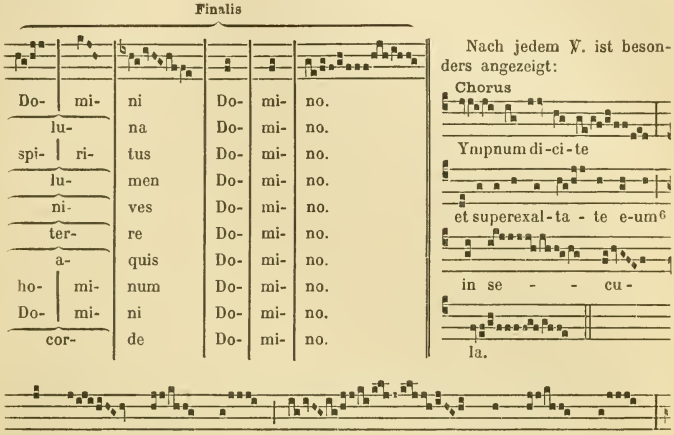
4

10. Be-ne-di-ci-te spi-ri-

Zweite


Initium
Tenor
1 c. be- ne- di- ci- te
2 c. be- ne- di- ci- te
3 c. be- ne- di- ci- te
4 c. be- ne- di- ci- te
5 c. be- ne- di- ci- te
6 c. be- ne- di- ci- te
7 c. be- ne- di- ci- te
8 c. be- ne- di- ci- te
9 c. be- ne- di- ci- te
10 c. be- ne- di- ci- te
an-ge-li
sol et
o-mnis
te-ne-bre et
ful-gu-ra et
o-mni-a na-scentia
ce-the et o-mnia que moventur in
fi-li-i
ser-vi
san-cti et hu-mi-les
11.
Be - ne - di - ci - te
mi - sa - el
Do - mi - no.
1 an- o- ce- fi- ser- san-
2 sol
3 te - ne - bre
4 ful-
5 -scen- o- -ven- hu-

Periode.



[6] Das Grad. Sarisburiense läßt das Wort *eum* aus; es steht aber im Cod. Montpellier. Dementsprechend ist auch die Verteilung der Textsilben vorgenommen.

Der einleitende Satz und die nach jedem Verse zu wiederholende Chorpartie stehen im III. Modus; Finalis, Kadenz und Melodiebildung weisen auf diese Tonart. Ebenso die Mediante und die erste Hälfte der Finalis der Psalmodie. Merkwürdigerweise sind aber ihre Tenores diejenigen des VIII. Modus der responsorialen Psalmodie. Dieser Zwiespalt wird das Anzeichen eines hohen Alters dieser Psalmodie sein; eine spätere Zeit hätte wohl eine modal durchgebildetere, einheitlichere Formel gewählt. Bemerkenswert erscheinen weiter die Melismen der Mediante und Finalis, letztere besitzt sogar eine melismatische Zäsur. Überschwänglich jedoch muten die Varianten des initialen *Benedicite* an, die in der ganzen lateinischen Psalmodie ihresgleichen nicht haben und sich nur aus künstlerischer Ungebundenheit erklären lassen. Der letzte (11.) Vers erklimmt vollends den Gipfel melismatischer Melodik. Die Chorpartie *Ympnum dicite* ist derjenigen des Vorsängers ebenbürtig.

Die alten Liturgiker rechtfertigten die Melismen als natürliche und kunstgerechte Äußerung des hochgestimmten Gemütes. Man wird daher vom Standpunkt des Chorals keine Einwendung gegen die Figurengirlanden eines Hymnus erheben, der in überquellendem Jubel die ganze Schöpfung zum Preise Gottes auffordert. Dennoch ist diese hochmelismatische Singweise seit langem aus der Liturgie verschwunden, wohl weil ihre Ausdehnung den Fortgang der heiligen Handlung ungebührlich aufzuhalten schien. Aber auch die heute allein gebräuchliche Singweise des Canticum trium puerorum entbehrt nicht der künstlerischen Schönheit.

Die Tractus verdienen das Interesse des Forschers wegen ihres eigenartigen Baues, der ihnen unter den choralischen, in Sonderheit den psalmodischen Formen der liturgischen Musiksprache eine Ehrenstellung einräumt, und als charakteristische Denkmäler des mittelalterlichen Sologesanges. Sie führen indessen den Forscher in eine noch ältere Zeit zurück. Ihre Texte nehmen nur Psalmen oder Cantica in Anspruch, die bekanntlich in den ersten christlichen Jahrhunderten den Bedarf des liturgischen Solisten ausschließlich bestritten; ihre Ausführung im Solo verzichtet auf die Mitwirkung eines Chores oder der Schola Cantorum; noch mehr aber zwingt ihre melodische Verfassung dazu, in den Tractus die Erstlinge des christlichen Meßgesanges zu erblicken. Die ihnen eigentümliche Interpunktionsmelismatik ist nicht lateinisches Gut. Daß die römischen Sänger, als sie den Tractus ihre endgültige Fassung verliehen, die seltsamen Final-, Medianten- und Zäsurmelismen nicht antasteten, daß sie statt für jeden Tractus neue Figuren zu erfinden, sich vielmehr an einige Typen banden und sie in größter Regelmäßig-

keit an bestimmten Stellen des Textes anbrachten, so daß z. B. niemals ein Finalmelisma als Mediantenfigur und dieses niemals als Zäsurmelisma erscheint; daß sie die seltsame Beschränkung auf zwei Tonarten nicht durchbrachen, während die anderen Gattungen des Meßgesanges keine der acht Tonarten ausschließen: alles das läßt sich nur aus der Rücksicht auf eine durch das Alter geheiligte Praxis erklären. Noch heute pflegen die orientalischen Christen, die darin sicher nicht von Rom abhängig sind, eine solche Interpunktionsmelismatik. Ihre eigentliche Quelle kann aber keine andere sein als die jüdisch-synagogale Solopsalmodie. Die liturgische Geschichte erweist den liturgischen Solist der ersten christlichen Jahrhunderte als Nachfolger der synagogalen Kantoren, und zahlreiche andere liturgische Tatsachen bezeugen einen Zusammenhang des christlichen und des altjüdischen Sologesanges. Die Akzentzeichen der masorethischen Bibel, von denen einige noch heute von den jüdischen Kantoren als Melismen ausgeführt werden, stehen an denselben Stellen wie die lateinischen Interpunktionsmelismen, schmiegen sich der gedanklichen Ordnung des Textes mit seinen Einschnitten und Ruhepunkten an. Schließlich hat auch der jüngst veröffentlichte erste Band orientalischer uralter, der Beeinflussung durch europäische oder christliche Musik weit entrückter Synagogenlieder in Idelsohns »Hebräischem Melodienschatz« derartige Finalmelismen aufgedeckt. Der Zusammenhang der lateinischen Melismatik mit der jüdischen ist damit außer Zweifel gesetzt. Weit davon entfernt, eine eitle Erfindung römischer Sänger des 9. und der folgenden Jahrhunderte zu sein, wie man in den Tagen parteilicher Choralgeschichtschreibung des vorigen Jahrhunderts meinte, erweisen sich viele liturgische Melismen als hochehrwürdige Bestandteile des Kirchengesanges und gehören zu seiner apostolischen Grundlage.

Orientalisch und nicht lateinisch ist auch die Behandlung des Textes in der Tractuspsalmodie, insofern diese Rezitationspartie nicht gradlinig verläuft wie bei den lateinischen Tubae und Tenores, sondern immer den Rezitationston in Windungen nach oben und unten umspielt. Die den Europäer so leicht ermüdende Eintönigkeit des heutigen orientalischen Kirchengesanges wirkt auch aus den Tractusmelodien namentlich des II. Tones. Sie ist eine Folge der unablässigen Wiederkehr gleicher oder ähnlicher Kadenzmelismen und Rezitationstypen.

Noch eine wichtige Feststellung ist in bezug auf die beiden Tractustonarten zu machen. Die alten Sänger gliederten die melodischen Figuren der Tractus dem II. und VIII. Modus ein

und bestimmten sie damit modal. Wir müssen daraus den Schluß ziehen, daß diese beiden Tonarten im liturgischen Gesange älter sind als die sechs anderen des Oktoechos; vielleicht hat sich sogar die altchristliche und synagogale Psalmodie vornehmlich in ihnen bewegt. Jedenfalls ruht diese Vermutung auf geschichtlich unanfechtbaren Tatsachen; sie wird durch die Vorherrschaft der Tonarten *D* und *G* in den Offiziumsresponsorien (S. 329) bekräftigt, wird auch in dem Verhalten der nachweisbar ältesten Gradualien und Allelujalieder, also der beiden anderen Hauptträger des Sologesanges der Messe, eine wichtige Stütze finden[1].

[1] Ich möchte indessen davor warnen, das tonartliche Verhalten der ältesten Tractus als die Äußerung eines von fern auf das moderne Dur und Moll gerichteten Strebens zu deuten. Höchstens darf man auf den Unterschied der kleinen (II. Modus) und der großen Terz (VIII. Modus) hinweisen, welche die Rezitationstubae mit den Toniken der Melodie bildet: die Tractus des II. Modus rezitieren auf *D* und *F*, die des VIII. auf *G* und *h*. Indessen hat man im Mittelalter auf diesen Gegensatz kein Gewicht gelegt, denn der Tenor *h* wurde bereits früh durch *c* ersetzt und damit die angebliche Dur- und Mollähnlichkeit der Rezitantenreihen aufgehoben.

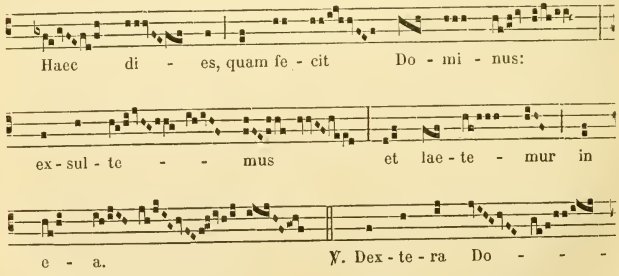
V. Kapitel.

Die Gradualresponsorien.

Von den Tractus unterscheiden sich die Gradualresponsorien durch noch stärkere Inanspruchnahme des melodischen, solistischen Elementes auf Kosten des Textes, der schließlich außer dem einleitenden Satz bis auf einen Vers gekürzt wurde, nach dem dann das Anfangstück wiederholt wurde. Weiter konnte die Kürzung nicht gehen, sollte nicht der althergebrachte responsoriale Charakter des Gesanges völlig verschwinden. Es dürfte keinem Zweifel unterliegen, daß dieser Wandel ein Werk der römischen Schola Cantorum ist. Nur eine anerkannte liturgische Körperschaft durfte es wagen, eine derartige Verschiebung des Verhältnisses der beiden grundlegenden Elemente des Kirchengesanges vorzunehmen. Daß dabei die altertümliche Praxis dieses Verhältnisses (Tractus) nicht gänzlich beseitigt, wohl aber in die Fastenzeit verwiesen wurde, entspricht anderen Tatsachen der liturgischen Geschichte. Als die bis dahin einfacheren Stücke des Ordinarium Missae, zuerst der Anteil der Gesamtheit der Anwesenden oder der im Altarraume aufgestellten Kleriker, von den gelernten Sängern übernommen wurden und damit rasch kunstreicheren Fassungen Platz machten, wurden die alten Lieder in die Zeit der Buße und Trauer verlegt, oder auf solche Tage, deren Liturgie auf besondere Feierlichkeiten verzichtet (festa simplicia). Ähnliche Absichten verrät das Verhalten des Chores. Dem Tractus wurde er nicht mehr zugestanden, obschon auch der ursprüngliche Sologesang der Messe nach den unzweideutigen Bekundungen der Kirchenväter eine Beteiligung der Menge vorsah; dem Gradualresponsorium aber vermittelt der Wechsel von Solo und Chor eine erfrischende Struktur, die in einer lediglich auf einstimmige Musikwirkungen angewiesenen Kunst noch ungleich mehr empfunden und gewürdigt wurde als es heute der Fall ist. Vermerkt sei auch noch, daß die Einrichtung der Gradualresponsorien den ausgebauten Oktoechos zur Voraussetzung hat, denn es gibt solche in allen acht Tonarten, während die Tractus nur von

den beiden melodischen Typen Gebrauch machen, die dem II. und VIII. Modus eingereiht wurden. Dieser modale Fortschritt verstärkt die Annahme eines Eingreifens der römischen Gesangschule, die das Erbe der primitiven, synagogales Vorbild weiterführenden Kantoren übernommen und ausgestaltet hat.

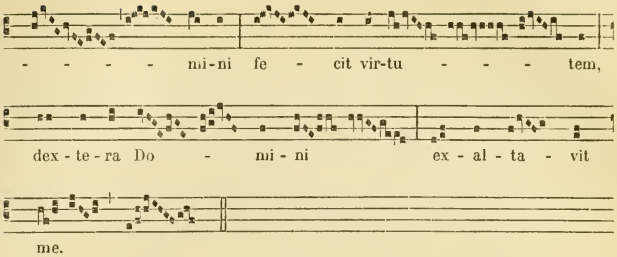
Einige Tractus und Gradualresponsorien scheinen ein Zwischenstadium in dieser Entwicklung zu bilden. Es sind diejenigen Tractus, die in den ältesten Gesangbüchern als Gradualresponsorien bezeichnet werden[1], vor allem diejenigen Gradualresponsorien, die auf die Osterwoche verteilt sind, ursprünglich aber zusammengehören, da sie verschiedene Verse desselben Psalmes (117) benutzen und sogar das Anfangstück *Haec dies quam fecit Dominus: exultemus et laetemur in ea* in Text und Melodie gemeinsam haben[2]. Ich vermute in diesen Gesängen Teile des ältesten Gradualresponsoriums, das noch in der Ausdehnung des Tractus, mit vielen Versen, auftritt, in deren melodischen Aussprache aber, in der solistischen Melismatik, ihn übertrifft. Die Erkenntnis, daß ein in dieser melodischen Ausführlichkeit vorgetragener Psalm doch eine zu große Zeitdauer beanspruche, wird die Verteilung der Verse auf die ganze Osterwoche veranlaßt haben. Für sein hohes Alter und Ansehen spricht der Umstand, daß man ihn nicht zu beseitigen wagte, als das doppelte Alleluja von dem ganzen verfügbaren Gesangsraume zwischen den Lesungen der österlichen Zeit Besitz ergriff, obschon gerade für die Osterwoche selbst ein solches Doppelalleluja leicht verständlich wäre. Das Responsorium lautet mit dem ℣. für den Ostermittwoch[3].



[1] Vgl. Teil I[3] S. 99.

[2] Vgl. Teil I[3] S. 90.

[3] Die Transposition in die Oberquinte soll die Töne *B* und *Es* zu Beginn des Stückes verdecken.



Legt man die sechs Gradualverse der Osterwoche zusammen[1], so ergibt sich ein tractusähnliches Gebilde, dessen Perioden in der Benutzung des melismatischen Stoffes noch über die Variationstechnik der Offiziumsresponsorien und die melismatischen Periodenschlüsse und Zäsuren der Tractus bis zur fast unveränderten Übernahme ganzer Perioden und ihrer Verbindung hinausgehen. So hat ℣. *Benedictus qui venit* dieselbe Singweise wie ℣. *Dextera Domini*, und ℣. *Dicat nunc Israel* dieselbe wie ℣. *Confitemini Domino*, und ℣. *Dicant nunc qui* im ersten Teil die Singweise von ℣. *Confitemini*, von *quos* an aber diejenige von ℣. *Dextera Domini*. Aber auch die anderen drei Verse sind nicht voneinander unabhängig; ℣. *Confitemini Domino* und ℣. *Dextera Domini* sind in ihrem zweiten Teile identisch und ℣. *Lapidem* hat im ersten Teile dasselbe Melisma wie ℣. *Confitemini* und im zweiten dieselbe melismatische Finale[2].

Das melismatische Material, das im Responsorium *Haec dies* ausgebreitet liegt, kehrt in zahlreichen anderen Stücken derselben Gattung wieder; es bildet einen ungemein beliebten Typus von Gradualmelodie, der fast alle Gesänge seiner Tonart, der II., umfaßt. Ältere Feste des Herrn wie der Heiligen ziehen ihn in gleicher Weise heran. Das Graduale Vaticanum notiert ihn zu den folgenden Texten:

℟Gr. *A summo coelo*	℟Gr. *Ostende nobis*
In sole posuit	*Hodie scietis*
Domine Deus virtutum	*Tecum principium*
Excita Domine	*Angelis suis*
Tollite portas	*Ab occultis*

[1] Das Graduale von Compiégne bei Migne, Patr. lat. LXXVIII, 678 schreibt alle Verse hintereinander. Vgl. Teil I[3] S. 91.

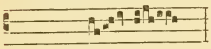
[2] Von längeren Notenbeispielen darf hier abgesehen werden, da die obigen Angaben sich an der Hand des vatikanischen Graduale leicht prüfen lassen.

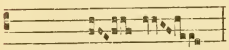
℟Gr. *Ne avertas*	℟Gr. *Justus ut palma*
Domine refugium	*Uxor tua*
Nimis honorati	*Qui amulat*
In omnem terram	*Requiem aeternam*
Exsultabunt sancti	*Nihil inquinatum*
Dispersit dedit	*Deriventur fontes*

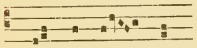
In den alten Büchern hat gelegentlich auch das ℟Gr. *Exaltent eum* dieselbe Singweise. Im Grunde wechseln nur die Initialfiguren, obschon auch da die Verschiedenheit nicht groß ist[1].

[1] Über ihre Anpassung an die verschiedenen Texte vgl. die erste Auflage dieses Werkes 1895 S. 277 ff. Auch das ℟Gr. *Ego dixi* des 1. Sonntags nach Pfingsten, welches im V. Modus beginnt, mündet von *in die mala* (im ℣.) an in die Fassung der genannten Gradualresponsorien und schließt demgemäß den ℣. im II. Modus. Eine Anleihe an diese macht das ℟Gr. *Bonum est confiteri* des 15. Sonntag nach Pfingsten auf die Worte *et veritatem;* im Grunde handelt es sich hier um ein wanderndes Melisma. In der Revue du chant grégorien IV p. 146 ff. weist Dom Pothier ohne rechte Begründung den Typus dem V. Modus zu mit der Terz (Mediante) als Finalis. Ein Melodieanfang wie *A summo* wäre im V. Ton unerhört; noch mehr aber eine längere Rezitation auf dem Tenor *d*, wie zu Beginn des ℣. *Dicant nunc* am Osterdienstag. Pothier weist auf einige Melismen hin, die noch in Gradualien des V. Modus vorkommen. Diese Entlehnung beweist aber wenig, denn man kann auch Figuren und Zäsuren aus den Tractus des II. und VIII. Modus zu solchen unserer Weise in Parallele stellen. Vergleiche:

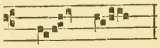
Gradualresponsorium
Haec dies:



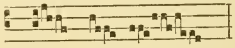




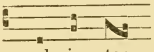
Tractus:
Qui habitat (II. Mod.)



Cantemus Domino (VIII. Mod.)

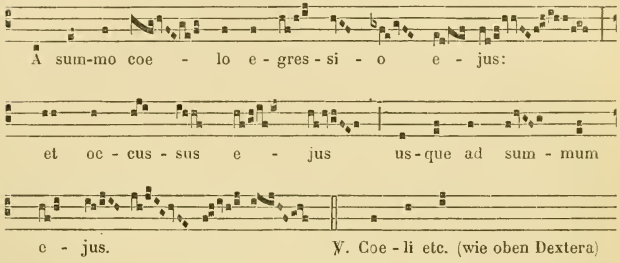


ebenda

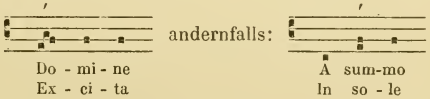


Bereits im 9. Jahrhundert machte unsere Weise den Gelehrten zu schaffen. Aurelian von Rèomé und der Verfasser der Alia Musica (Gerbert, Scriptores I, p. 47 ff. und 135 a) rechnen sie zum IV. Ton. Man kann es tun, wenn man sich nicht an den zahlreichen Stellen stößt, die (in der auf *E* notierten Lesart) den Ton *fis* aufweisen. Jene archaische Zeit ließ solche Abweichungen von der Skala einer Tonart unbedenklich zu. Jedenfalls ist auch diese modale

Ursprünglich erscheint diese alte Weise in ähnlicher Funktion wie die Tractus des Karsamstag, als Zwischengesang zwischen die Lesungen des Adventquatembersamstag und zwar viermal hintereinander, mit den Texten: *A summo coelo*, *In sole posuit*, *Domine Deus virtutum* und *Excita Domine*. Ihre Verse lauten melodisch gleich und zwar wie ℣. *Dextera Domini* des Ostergraduale; frei komponiert ist das für alle drei Responsorien fast identische Einleitungstück bis zum Worte *usque;* von da an folgen Figuren des Ostergraduales:



Beginnt das Responsorium mit einer Akzentsilbe, so lautet der Anfang:



An Ausdehnung und Mannigfaltigkeit des künstlerischen Inhaltes übertreffen diese Melismen diejenigen des Tractus um vieles. Nicht nur die Solopartie, der Vers, auch die einleitende Chorpartie ist mit üppigen Tonfiguren geziert; man sieht es ihr an, daß der Chor, für den sie bestimmt ist, sich aus Solisten zusammensetzt. Zum Initialmelisma des Tractus gesellen sich hier zahlreiche Binnenmelismen und als Ausklang nicht nur des letzten Verses, wie beim

Eigenheit ein Argument für das hohe Alter der Singweise. Will man an einem Musterbeispiele sehen, wieweit die Kenntnis der choralischen Formenlehre bei den Vätern der sogenannten Reformausgaben gedieh, so sehe man die Verwüstung, welche die alten medizäischen und deren Neuauflage, die Regensburger Choralbücher, aus unserem Typus gemacht haben, in der Paléographie musicale III p. 34 ff. Ärger und oberflächlicher läßt sich ein Kunstwerk wohl nicht mißhandeln, als es dort geschehen ist.

Tractus, sondern auch der Chorpartie, ein langes, der letzten Silbe angehängtes Finalneuma. Fast überall, wo sie sich anbringen läßt, erscheint eine koloristische Erweiterung. Im antiphonischen Stil ist die melodische Periode an die logische Periode des Textes gebunden. Mit der Ausweitung der melodischen Linie im responsorialen Stil wächst die Zahl der Perioden. Wo dort zwei Glieder eine Periode zusammensetzen, stehen hier zwei oder mehr, die in Anfangshebung und Schlußsenkung den choralischen Periodenbau immer wieder erneuern. Die melodischen Bögen folgen zahlreich aufeinander, und damit erschwert sich das Verständnis des oft in seine kleinsten Teile zerlegten Textes.

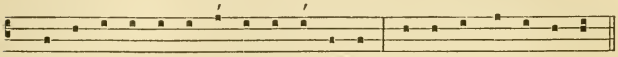
Über diese Schwierigkeit hat indessen das Mittelalter leicht hinweggesehen. Regelmäßig steht eine längere oder kürzere Vokalise zu Beginn des Soloverses; mit ihr stellte sich der Sänger gleich in dem günstigen Zeitpunkte vor, in dem er der ungeteilten Aufmerksamkeit der Anwesenden sicher sein konnte. Das Mittelalter erblickte darin nichts Aufdringliches oder Ungehöriges. Wird der Vers nicht durch eine solche Vokalise eröffnet, so erhält sie ihren Platz in seiner Mitte. Die Organisation des feierlichen Papstamtes zu Rom, wie sie uns in den Ordines romani beschrieben wird[1], sah an dieser Stelle der Messe eine künstlerische Hochleistung des Sängers vor. Ihre längst verstummten Zeugen[2] sind die Verse der alten Gradualresponsorien. Man kann hier noch mehr als beim Tractus von wandernden Melismen sprechen, die in die verschiedenen Gradualien eingelassen werden, sowohl Initial-, wie Binnen-, Zäsur- und Finalmelismen, immer aber unter sorgsamer Berücksichtigung des musikalischen Zusammenhanges, einer logischen, natürlichen Linienführung. Nicht selten dehnen sich solche Melismen zu weiten Melismengruppen aus, so daß ganze Versmelodien sich wiederholen. Die Glieder, in welche sie sich zerlegen, sind seltener nach genauen Proportionen gemessen oder unter Zuhilfenahme besonderer Mittel, wie der Wiederholung, symmetrisch gebaut, sondern folgen sich meist wie das Auf- und Abwogen einer intensiven künstlerischen Erregung. Man kann diese Struktur eine organische nennen, im Gegensatz zu der architektonischen jüngerer Gradualresponsorien.

Es ist bisher noch nicht bemerkt worden, daß die Versmelodie unseres Gradualtypus nichts ist als die glänzende, melismatische Umhüllung einer ganz alten Psalmformel. Sie ist aus

[1] Vgl. Teil I[3] S. 85 ff.

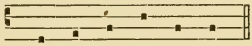
[2] Außer in einigen ganz wenigen Klosterkirchen werden die Gradualresponsorien bestenfalls nur mehr rezitiert oder mehrstimmig ausgeführt.

der Commemoratio brevis oben S. 91 vorgelegt. Entkleide ich die Versmelodie ihrer Melismen, so stellen sich die charakteristischen Wendungen der archaischen Psalmodie des II. Modus ein:



℣. Dex-te-ra Do-mi-ni fe-cit vir-tu - tem: dex-te-ra... me
℣. Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us Is-ra-el: qui - a...ple-bi su-ae.

Die Figuren von *exaltavit* haben ihr Vorbild in der zur Psalmodie gehörigen Marienantiphone:



ex - al - ta - vit
fru-ctus ven-tris tu - i.

Die letztere Wendung findet sich auch in dem Anfangstück der Oster- und Adventsresponsorien. Es muß als ausgeschlossen gelten, daß in diesen Anklängen der Zufall sein Spiel treibt; nur der Schluß bleibt übrig, daß der Redaktor der Gradualmelodie die antiphonische Weise und ihren Psalmton gekannt und solistisch variiert hat. Da aber die psalmodische Formel außerhalb der Reihe der acht Psalmtöne und in gewissem Sinne auch außerhalb der acht Kirchentonarten liegt, — sie nähert sich eher unserm Moll — bestätigt die melodische Analyse dieses Gradualresponsoriums unsere Vermutung über sein hohes Alter.

Einer jüngeren Organisation gehören diejenigen Responsorien an, welche nach dem Oktoechos eingerichtet sind. Bezeichnend ist bei ihnen die hohe Lage der Verse mit ihrem fast ausnahmslos authentischen Ambitus. Man liebte es schon im Mittelalter, die Solopartie einer höheren Stimme zu übergeben, zumal das Gradualresponsorium als künstlerischer Höhepunkt der ganzen Messe angesehen wurde. Eine Folge davon war, daß plagale Tonarten überhaupt nur wenig und fast nur in der Chorpartie vertreten sind. Der II. Modus ist nur in drei Exemplaren vorhanden, dem ℟Gr. *Universi qui* mit dem ℣. *Vias tuas*, dem ℟Gr. *Adjutor meus* mit dem ℣. *Confundantur*[1] und dem ℟Gr. *Gloriosus Deus* mit dem ℣. *Dextera tua*[2], der IV. Modus durch ℟Gr. *Tenuisti manum* mit dem ℣. *Quam*

[1] Das Graduale Vaticanum variiert dieselbe Singweise (eine ganz prachtvolle Melodie mit im Vers wiederholtem Zäsurmelisma) zu den Texten ℟Gr. *Improperium exspectavit* und ℟Gr. *Repleta est.*

[2] Inkonsequenterweise vermerkt das Graduale Vaticanum hier wie beim ℟Gr. *Universi qui* den I. Modus.

bonus, ℟Gr. *Ego autem dum* mit dem ℣. *Judica Domine*[1], ℟Gr. *Exsurge Domine* mit dem ℣. *Effunde frameam* und ℟Gr. *Domine praevenisti* mit dem ℣. *Vitam petiit*[2]. Ein solches mit ausgesprochener Eigenart des VI. Modus gibt es überhaupt nicht, und der VIII. kommt in den ℟Gr. *Dilexisti* mit dem ℣. *Propterea* und ℟Gr. *Deus vitam meam* mit dem ℣. *Miserere mihi* vor, nach dessen Melodie bereits in den ältesten Büchern auch ℟Gr. *Deus exaudi* mit ℣. *Deus in nomine* notiert ist.

Sollten alle die interessanten Dinge, die das Studium dieser Gesänge zutage fördert, besonders vermerkt werden, so würde das den hier verfügbaren Raum weit überschreiten. Es muß eine Auswahl getroffen werden. Der Anlage unserer stilistischen Untersuchungen wird es am meisten entsprechen, wenn auf die wandernden Melismen und ihre Verwendung in den einzelnen Gradualresponsorien das Hauptgewicht gelegt wird. Die wichtigsten darunter sollen nach Tonarten geordnet und in ihrer Funktion als Final- oder Codamelisma, als Zäsur-, Binnen- oder Initialmelisma aufgezeigt werden. Finalmelismen sind naturgemäß von größerer Ausdehnung, besonders die Coda der Verse, der Solopartie. Ihr künstlerischer Zweck bedingt die äußere Form; sie leiten in anmutigen Figuren aus der Höhe zur Tiefe des Finaltones, der aber nicht unvermittelt ergriffen, sondern zuerst umspielt und vorbereitet wird, so daß die Empfindung des Schlusses sich unschwer aufdrängt und festsetzt. In dieser Beziehung haben die alten Sänger eine bewunderungswürdige Meisterschaft entwickelt. Ihre Kadenzen sind mannigfaltig und von niemals versagender Schlußkraft. Zäsurmelismen sollen die Einschnitte des Textes in ihrer Weise verdeutlichen. Bereits ihr letzter Ton, nicht immer die Finalis, macht für den Hörer eine Verwechslung mit der Finalkadenz unmöglich; schließt aber auch sie mit der Tonika, so wird diese nicht von weitem her vorbereitet, sondern mehr flüchtig ergriffen. Von den Binnenmelismen wirken einige mehr verweilend, ohne die melodische Linie vorwärtszutreiben, andere erwecken unser Interesse durch schwungvolle Linienbewegung in die Höhe oder Tiefe und bedeutenden künstlerischen Inhalt. Sie erscheinen gern zu Beginn des Verses, der in der Regel von der Finalis der Chorpartie, der Tonika, zur Höhe des Tenor der Tonart sich emporschwingt und längere Zeit auf der so erreichten Höhe stehen bleibt.

---

[1] Im Graduale Vaticanum auch zu dem ℟Gr. *Mihi autem absit* und ℟Gr. *Memor fui.*

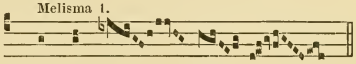
[2] Nach derselben Melodie wurde auch ℟Gr. *Benedicta et venerabilis* ausgeführt; das Graduale Vaticanum hat sie noch zum ℟Gr. *Dolorosa et lacrimabilis.*

Unter diesen Gesichtspunkten würdige man die folgenden Melismen; wird bei einer Tonart eine Art von Melismen nicht erwähnt, so verlaufen die Gesänge derselben freier[1]. Ein + neben dem Text bedeutet einen jüngeren, aber älteren Vorlagen nachgebildeten Gesang im Graduale Vaticanum. Um später darauf Bezug nehmen zu können, seien die Melismen fortlaufend numeriert, diejenigen des bereits besprochenen, selbständigen Typus können dabei außer Betracht bleiben, weil sie in den nunmehr zu besprechenden Gradualresponsorien nicht weiter benutzt werden[2].

I. Modus.

Finalmelismen des Soloverses.

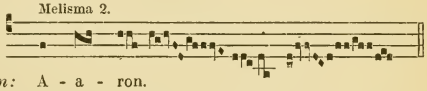
Melisma 1.



R℣Gr. *Custodi me:* ae - qui - ta - tem.

Vgl. R℣Gr. *Inveni David, Beata gens, Salvum fac, Sciant gentes, Sacerdotes ejus,* +*Concupivit rex,* +*Tota formosa,* +*Omnes gentes.* Variante: R℣Gr. *Si ambulem,* +*Qui timetis.*

Melisma 2.

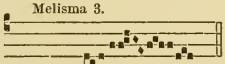


R℣Gr. *Ecce quam bonum:* A - a - ron.

Vgl. R℣Gr. *Timete Dominum,* +*Sapientia aedificavit,* +*Desiderium cordis,* +*Sapientia hujus.*

Finalmelismen der Chorpartie.

Melisma 3.



R℣Gr. *Os justi:* judici-um

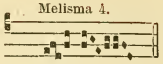
Vgl. R℣Gr. *Si ambulem,* +*Sapientia hujus.*

---

[1] Die Texte neuerer Gradualresponsorien sind zuweilen so wortreich, daß ihre melodische Fassung den Anschluß an den traditionellen Stil nur mit Mühe oder gar nicht zu gewinnen vermochte. Vgl. das R℣Gr. *Pontifex sacerdos,* das im Mittelalter unmöglich gewesen wäre.

[2] Ausnahmen: das R℣Gr. *Bonum est confiteri* verwendet in seinem Verse zu den Worten *et veritatem tuam* die melodische Periode, welche im Vers des R℣Gr. *Haec dies* den Worten *dextera Domini* zugewiesen ist, und der Vers des R℣Gr. *Ego dixi Domine* ist im zweiten Teil von *in die mala* an mit dem zweiten Teil des Verses von *Haec dies* identisch. Die Zäsurfinale auf der letzten Silbe von *exsultemus* kehrt in Stücken des I. und V. Modus wieder (vgl. unten Melisma 6).

Melisma 4.

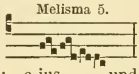


℟Gr. *Ecce quam bonum:* u-num

Vgl. ℟Gr. *Beata gens,* †*Concupivit rex,* †*Tota formosa,* †*Sapientia aedificavit,* †*Qui timetis.*

Zäsurmelismen: Zäsur in der Tiefe.

Melisma 5.

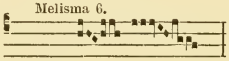


℟Gr. *Os justi:* e-jus und bei supplantabuntur.

Vgl. ℟Gr. *Beata gens, Si ambulem, Sciant gentes, Miserere mei.*

Zäsur in der Höhe.

Melisma 6.

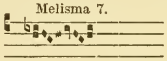


℟Gr. *Beata gens:* Domi-ni

Vgl. ℟Gr. *Ecce quam,* †*Concupivit.* Varianten: ℟Gr. *Os justi, Inveni David,* †*Custodi me.*

Binnenmelismen (Initialen des Verses).

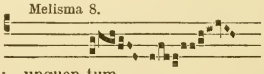
Melisma 7.



℟Gr. *Beata gens:* Do - mini

Vgl. ℟Gr. *Si ambulem, Sacerdotes ejus,* †*Concupivit.*

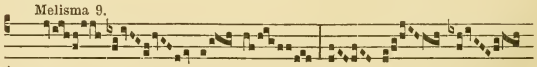
Melisma 8.



℟Gr. *Ecce quam bonum:* unguen-tum

Vgl. ℟Gr. *Timete Dominum,* †*Tota formosa,* †*Concupivit.*

Melisma 9.

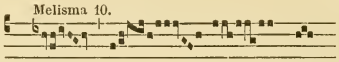


℟Gr. *Inveni David:* -quita - - - - tis non

Vgl. ℟Gr. *Custodi me,* variiert in ℟Gr. *Sacerdotes ejus, Miserere mei,* †*Tota formosa.*

Meist mündet dieses Melisma in Melisma 1 aus.

Melisma 10.



℟Gr. *Miserere mei:* cae - - - - - lo

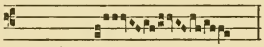
Vgl. ℟Gr. *Salvum fac.*

Ich vermerke noch, daß ℟Gr. +*Omnes gentes* vollständig die Singweise des ℟Gr. *Sciant gentes* nachbildet, daß ℟Gr. *Timete Dominum* auch die Chorpartie durch eine etwas kürzere Fassung der Versfinale abschließt, daß ℟Gr. *Si ambulem* in gleicher Weise beide Teile reimen läßt und daß ℟Gr. *Inveni David* und *Sacerdotes ejus* die gleiche Versmelodie haben.

II. Modus.

Die wenigen Gesänge dieser Tonart — wenn wir die oben behandelte Gruppe ausnehmen — machen in ihren Versen Anleihen beim I. Modus. Das ℟Gr. *Gloriosus Deus* wiederholt in der Chorpartie zweimal das Zäsurmelisma.

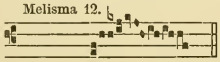
Melisma 11.



sanctis
miralibis

Das zweitemal etwas variiert, schließt dann mit dem

Melisma 12.



prodigia

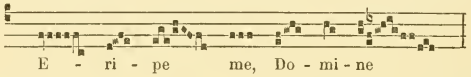
von dem eine Variation auch das ℟Gr. *Universi* des I. Modus beschließt. Die Vorlagen der Melismen des Verses sind namentlich Melisma 10, das auch gleich nach dem Quintensprung (der Repercussio) *D—a* ergriffen wird, worauf die Melodie in diejenige des ℣. vom ℟Gr. *Inveni David* einmündet, die bis ans Ende festgehalten wird, mit Melisma 9 und 1.

Das ℟Gr. *Adjutor meus* ist kürzer und in der Chorpartie selbständiger; ihre Finalis wird gebildet durch Melisma 3, während ihr Vers seltsamerweise die beiden letzten Perioden gleichbaut. Ähnlich ist ℟Gr. *Universi qui* geformt. Seine sehr kurze Chorpartie wird durch eine Variante von Melisma 3 beschlossen, während der Vers selbständiger, aber in ganz prachtvollen Melismen verläuft; seine außerordentlich kurze Finalis erinnert an die letzte Figur von Melisma 1. Die ℟Gr. +*Repleta est* und *Improperium* wiederholen in Chorpartie und Vers das ℟Gr. *Adjutor.*

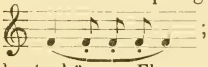
III. Modus.

Die Gradualresponsorien dieses Modus gehören zu den weitläufigsten ihrer Gattung, was uns deshalb befremdet, weil die meisten in die Zeit von Septuagesima bis Karfreitag fallen. Zur melismatischen Üppigkeit gesellt sich die melodische Eigenart der phrygischen Tonart, um dem modernen Hörer ein ästhetisches Verhältnis zu diesen Liedern zu erschweren. Sie und ihre plagalen Genossen haben es mitverschuldet, daß selbst bei den meisten Choralisten die Kenntnis und die Würdigung der Gradualresponsorien zurückgegangen ist, und es scheint kaum noch möglich, unsere Sänger in die so entlegene künstlerische Welt zurückzuführen.

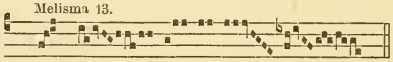
Gleich die vielgebrauchte Initialperiode bietet Schwierigkeiten:



Vgl. ℟Gr. *Exsurge Domine et, Exsurge Domine non, Exaltabo te, Juravit Dominus,* †*Salvos fac,* †*Benedicite Dominum.*

Was hat hier die Tonwiederholung auf der ersten Silbe zu bedeuten? Der ursprünglichen Ausführung entspräche die Übertragung:  ; im Orient kann man solche Rhythmen noch heute hören. Ebenso befremdend wirkt der tonartliche Verlauf der Periode; der mit dem choralischen Phrygisch nicht vertraute Hörer würde eher auf das Dorische raten. Die Vertauschung der Halbtonstufen *E* und *h* gegen *F* und *c* ist aber im Phrygischen sehr häufig; beide Stufen unterliegen einer starken Attraktion, die bereits in der archaischen Choralzeit zahlreiche melodische Schritte und Wendungen umgestaltet hat[1]. Übertroffen wird die Anfangswiederholung durch die Häufung der Bistropha in dem sowohl die Chorpartie, wie den Vers abschließenden

Finalmelisma.



℟Gr. *Eripe:* tu - am. (Chorpartie)

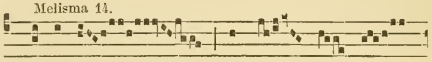
Vgl. ℟Gr. *Exsurge Domine et* (Vers), *Exsurge Domine, non* (Chorpartie und Vers), *Exaltabo te* (Chorpartie und Vers), *Juravit Dominus*

[1] Vgl. Teil II² S. 443 ff.

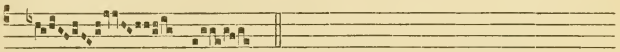
(Chorpartie und Vers), *Tu es Deus* (Chorpartie), †*Salvos fac* (Chorpartie und Vers), †*Benedicite Dominum* (Chorpartie und Vers), †*Confiteantur Domino* (Chorpartie).

Eine andere weitausgeführte Coda für Chorpartien wie für Verse ist nicht so häufig:

Melisma 14.



℟Gr. *Speciosus forma:* gra-ti-a in la - bi - is



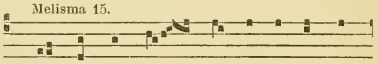
tu - - - is.

Vgl. ℟Gr. *Exsurge Domine fer* (Chorpartie und Vers), †*Corona aurea* (Chorpartie und Vers), †*Hic est qui* (Chorpartie und Vers).

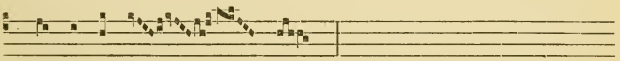
Der Vers schwingt sich gern von der Tiefe der Tonika *E* über das *g* zum Tenor *c* empor und bringt dort das Binnenmelisma an:

Binnenmelismen.

Melisma 15.



℟Gr. *Exsurge Domine, non:* ℣. In con-ver-ten - do in - i - mi-cum

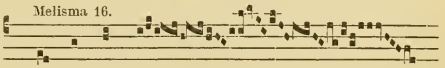


me-um re-tro - - num,

Vgl. ℟Gr. *Juravit Dominus,* †*Confiteantur.*

Der archaische Tenor *h* des Modus versteckt sich in diesem Versanfang:

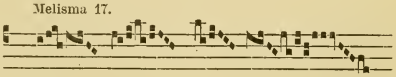
Melisma 16.



℟Gr. *Adjutor:* ℣. Quo-ni-am non

Vgl. ℟Gr. *Tibi Domine.*

Melisma 17.



℟Gr. *Eripe me de:* - us

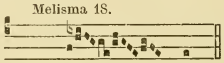
Vgl. ℟Gr. *Tu es Deus, Salvos fac.*

Melisma 17 ist offenbar eine Variante von 16. Eine noch ausführlichere steht im ℣. des ℟Gr. *Exsurge Domine*, *non* (auf *facie*), des ℟Gr. *Exaltabo te* (auf *salvasti me*), sowie des ℟Gr. +*Benedicite Dominum* (auf *nomen*). Verwandt damit ist auch das Melisma auf *adversus eos* im ℣. des ℟Gr. *Exsurge Domine et.* Weit anspruchsloser ist der

IV. Modus.

Seine Melismen sind weniger zahl- und umfangreich. Das ℟Gr. *Domine praevenisti*, dessen ganze Singweise schon früh auf den Marientext *Benedicta et venerabilis*, später auch auf den Text *Dolorosa et lacrimabilis* übertragen wurde, verzichtet in der Chorpartie auf jegliches ausgedehntere Melisma außer der Finale:

Melisma 18.



℟Gr. *Domine praevenisti:* preti-o - - so.

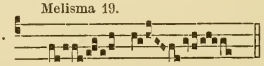
Vgl. ℟Gr. *Benedicta et venerabilis,* +*Dolorosa et lacrimabilis.*

Merkwürdigerweise steht sie auf der vorletzten, akzentuierten Silbe, während die letzte, sonst Trägerin des Finalmelisma, sich mit einem Tone bescheidet. Noch auffälliger ist die Tonart des Verses, der I. Modus, und seine Coda, das unveränderte Melisma 2.

Eine zweite Gruppe verwendet das melodische Material der ℟Gr. *Tenuisti manum* und *Ego autem dum.* Der ℣. des ℟Gr. *Memor fui* ist über denjenigen des ℟Gr. *Tenuisti* gebaut. Vergleiche auch die

Finalmelismen.

Melisma 19.

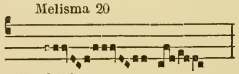


℟Gr. *Tenuisti:* vi - dens

Vgl. ℟Gr. *Ego autem,* +*Memor fui.*

Als Zäsurmelismen fungieren:

Melisma 20



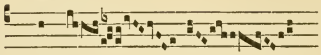
℟Gr. *Tenuisti:* me-am:

Vgl. ℟Gr. *Ego autem,* +*Memor fui,* +*Mihi autem absit*

und das verwandte Melisma 5 des I. Modus.

Von Binnenmelismen sei nur angeführt das durch ebenmäßige Linien ausgezeichnete:

Melisma 21.



RGr. *Domine praevenisti:* V. Vi - tam

Vgl. RGr. *Benedicta et,* [4]*Dolorosa et.*

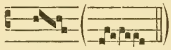
V. Modus.

Dieser muß sich bei den Kantoren der römischen Schola großer Beliebtheit erfreut haben, da sie ihn ganz augenfällig bevorzugten. Fast ein Drittel der gesamten Gradualresponsorien sind darin abgefaßt; noch im Graduale Vaticanum beinahe 70 von etwas über 160. In der hier erhaltenen Ausprägung nähert er sich aber auf weite Strecken dem Dur, und man kann diese Gradualresponsorien aus diesem Grunde als eine besondere Schicht im Meßgesangbuche ansprechen mit einer über den Oktoechos hinausgehenden Tendenz, d. h. die Vermutung ist nicht von der Hand zu weisen, daß sie den jüngsten Bestandteil des Meßgesangbuches bilden. Eine Unterscheidung der kirchlichen Zeiten oder Feste ist dabei nicht gemacht; der V. Modus dient ebenso dem 2. Adventsonntag wie dem Weihnachtsfeste, zahlreichen Tagen der Fastenzeit wie dem Dreifaltigkeitsonntag und den darauffolgenden Sonntagen und vielen Heiligenfesten. Zu der ersten Gruppe von Gradualresponsorien, deren hohes Alter liturgische Gründe wahrscheinlich machen und deren Tonart mollähnlich ist, bilden somit diejenigen der V. Tonart den modalen und zeitlichen Antipoden (vgl. oben S. 370 ff.).

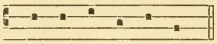
Eine andere Eigenheit haben beide Klassen miteinander gemeinsam; ihre Verse sind die melismatische Ausschmückung eines einfachen psalmodischen Grundrisses. Derjenige unserer Gradualresponsorien läßt sich folgendermaßen darstellen:

Beide Teile rezitieren auf *c*; der erste erhebt sich sofort durch einen Sprung von der Tonika *F* über *a* zum Tenor, das Initium des zweiten kann fehlen, tritt jedoch in anderen Fällen stark hervor, namentlich bei längeren Texten, die dann auf der Tonika ausgesprochen werden. Immer wieder aber schimmert der Ton *c* als Träger der melismatischen Gewinde durch; diese sind an ihm

gewissermaßen aufgehängt. Die in den Finalmelismen häufige Figur, die zuweilen noch eine Stufe in die Höhe gerückt wird,



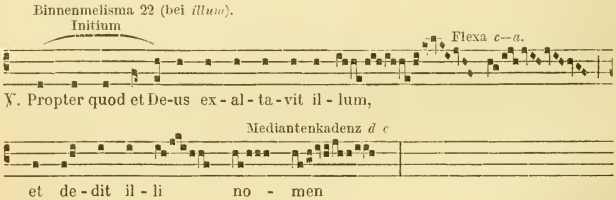
ist nichts anderes als die Zusammenziehung der chorpsalmodischen Finalis in eine Gruppe:



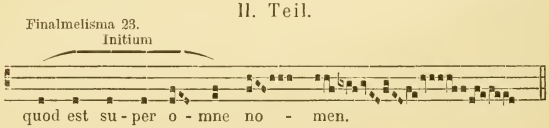
Die eingeklammerte Schlußfigur hat den Zweck, die Angehörigkeit zum V. Modus sicherzustellen; ist doch die Gradualpsalmodie von dem Gesetze der Tonarten ungleich mehr beherrscht als die antiphonische.

Der psalmodische Grundriß springt im folgenden Vers des Gradualresponsoriums vom Gründonnerstag in die Augen:

I. Teil.



II. Teil.

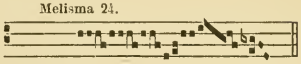


Von diesen Teilen hat zumal der zweite eine starke Verwendung gefunden. Sein Finalmelisma schließt die folgenden zahlreichen Verse ab: RGr. *Ecce sacerdos, Exiit sermo, Quis sicut Dominus, Timebunt gentes, Pacifice loquebantur, Justorum animae, Propitius esto, Convertere Domine, Priusquam te formarem, Domine Dominus noster, Adjuvabit eam, Omnes de Saba, In Deo speravit, Esto mihi, Discerne causam, Bonum est confidere, Suscepimus Deus, Unam petii, Protector noster, Locus iste, Beatus vir, Respice Domine, Sederunt principes, Tollite hostias, Qui operatus est,* †*Sicut lilium,* †*Pontifex sacerdos,* †*Justus cum ceciderit,* †*Ego sapientia,* †*Reliqui domum.*

Einige Verse schließen mit einer kürzeren Variante: ℟Gr. *Constitues eos, Benedictus es,* †*Benedicta es,* †*Evangelizare.*

Ein anderes Finalmelisma ist:

Melisma 24.



℟Gr. *Fuit homo:* perfe-ctam.

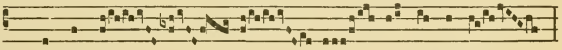
Vgl. ℟Gr. *Misit Dominus, Exaltent eum, Bonum est confiteri, Specie tua, Tribulationes cordis, Probasti Domine, Benedictus qui venit, Diffusa est, Gloria et honora,* †*Propter fratres, Dabo te,* †*Domine spes mea,* †*Dicite filiae.*

Eine Variante dieser Finalis ohne die einleitenden Bistrophae beschließt die Verse der ℟Gr. *Anima nostra, Ad Dominum dum,* †*Mementote, Prope est Dominus, Vindica Domine,* †*Confiteantur tibi,* †*Angelus Domini,* †*Communicantes Christi,* †*Quemadmodum desiderat,* †*Beatus vir cujus.*

Das den Vers einleitende Binnenmelisma 22 findet sich noch in den ℟Gr. *Ecce sacerdos, Exiit sermo, Propitius esto, Vindica Domine, Locus iste, In Deo speravit, Bonum est confiteri.*

Andere Verse werden eröffnet mit der Periode:

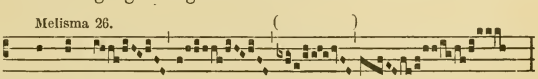
Melisma 25.



℟Gr. *Anima nostra:* ℣. Laque-us con-tri-tus est,

Vgl. ℟Gr. *Propter veritatem, Unam petii, Bonum est confidere, Justorum animae, Tribulationes cordis,* †*Mementote,* mit welchem das folgende die Anfangsfiguren gemeinsam hat:

Melisma 26.

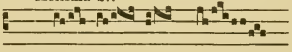


℟Gr. *Quis sicut:* ℣. Su-sci-tans

Vgl. ℟Gr. *Viderunt omnes, Qui operatus est, Omnes de Saba* (unter Ausschaltung der eingeklammerten Partie), †*Flores apparuerunt* (vgl. auch bei *et veni*).

Ein Binnenmelisma von kürzerem Umfange und mehr ausruhendem Charakter

Melisma 27.

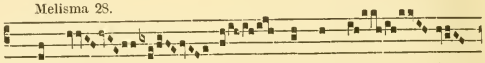


℟Gr. *Anima nostra:* libe-ra - - ti

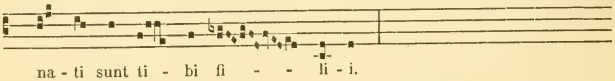
bildet meist die Fortsetzung des Versmelisma 25: Vgl. ℟Gr. *Propter veritatem, Unam petii, Bonum est confidere, Justorum animae,* aber auch von anderen Initialmelismen des Verses: Vgl. ℟Gr. *Ecce sacerdos, Propitius esto, Esto mihi, Ego dixi Domine, Bonum est confiteri, Vindica Domine,* †*Justus cum ceciderit.*

Eine Reihe von Melismen zu Beginn des Verses sind von hervorragender Schönheit und haben auf dem Wege durch die zwölf und mehr Jahrhunderte, die seit ihrer Aufnahme in die römische Liturgie verflossen sind, nichts von ihrem Glanze verloren. Es sind das namentlich

Melisma 28.



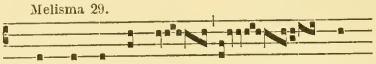
℟Gr. *Constitues eos:* ℣. Pro pa - - - - tri-bus tu - is



na - ti sunt ti - bi fi - - li - i.

Vgl. ℟Gr. *Benedictus es, Convertere Domine, Venite filii,* †*Benedicta es tu,* †*Evangelizare pauperibus.*

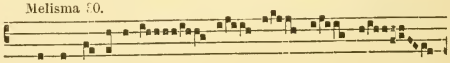
Melisma 29.



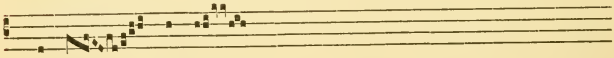
℟Gr. *Diffusa est:* ℣. Pro-pter ve - ri - ta - - - tem

Vgl. ℟Gr. *Specie tua, Tribulationes cordis,* †*Angelus Domini.*

Melisma 30.



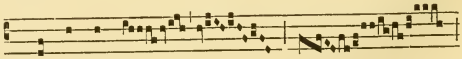
℟Gr. *Respice Domine:* ℣. Exsurge Domine



et ju - - di - ca

Es erscheint meist als Fortsetzung des Melisma 29, so in den ℟Gr. *Diffusa est, Specie tua.*

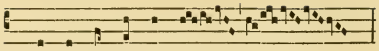
Eine Variante davon hat die Fassung:



℟Gr. *Benedictus qui:* ℣. A Do-mi - no

Vgl. ℟Gr. *Sederunt principes, Protector noster.*

Melisma 31.

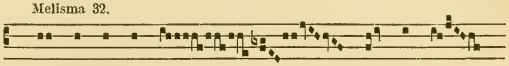


℟Gr. *Suscepimus:* ℣. Sic-ut au-di-vi-mus

Vgl. ℟Gr. *Pacifice loquebantur, Fuit homo, Domine Dominus noster,* †*Propter fratres,* †*Reliqui domum,* †*Confiteantur tibi.*

Verwandt damit ist

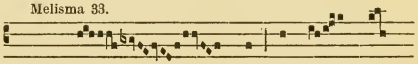
Melisma 32.



℟Gr. *Prope est:* ℣. Laudem Do-mi-ni lo-que-tur

Vgl. ℟Gr. *Tollite hotias, Timebunt gentes,* †*Communicantes Christi.*

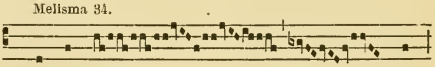
Melisma 33.



℟Gr. *Probasti Domine:* exami-na - - - sti et non est

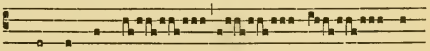
Vgl. ℟Gr. *Gloria et honore,* †*Dicite filiae.*

Melisma 34.



℟Gr. *Ex Sion:* ℣. Congre-ga - - - - - - - te

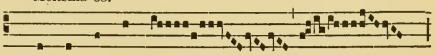
sein erster Teil kommt auch für sich allein vor, jedoch mit merkwürdiger Wiederholung desselben Terzschrittes:



℟Gr. *Misit Dominus:* ℣. Con-fi-te-an - - - - - tur

Vgl. ℟Gr. *Exaltent eum.*

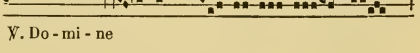
Melisma 35.



℟Gr. *Beatus vir qui:* ℣. Po-tens in ter-ra

Vgl. ℟Gr. †*Improperium exspectavit,* †*Sicut lilium.*

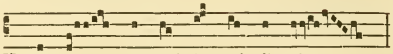
Melisma 36.



℟Gr. *Ad Dominum dum:* ℣. Do-mi-ne

Vgl. ℟Gr. *Quemadmodum desiderat.*

Ganz einfach beginnen die ℟Gr. *Ego dixi: Domine, Unam petii,* +*Ego sapientia* mit der Figur:

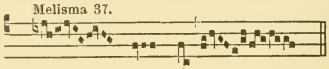


Ganz singulär ist in seiner unerschöpflichen Melismatik der Vers des ℟Gr. *Adjuvabit,* dessen Tonreihen noch niemand auf einen jüngeren Text zu übertragen versucht hat.

Alle diese Versinitia umspielen denselben Grundriß *F a c* mit dem Tenor *c,* der oft direkt ergriffen wird, falls der Text mit einer Akzentsilbe anhebt. Gegenüber diesem Reichtum an melodischer Figuration der Verse gehen die kürzeren Chorpartien gemessener und einfacher einher. Hier zuerst die

Finalmelismen.

Melisma 37.



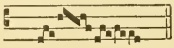
℟Gr. *Christus factus:* - tem cru - cis.

Vgl. ℟Gr. *Ecce sacerdos, Exiit sermo, Suscepimus Deus,* +*Beatus vir cujus,* +*Flores apparuerunt,* +*Electi mei.*

Als Chorfinale erscheint hier auch Melisma 24 und seine Variante. Vgl. ℟Gr. *Anima nostra, Bonum est confiteri, Exaltent eum, Prope est Dominus, Specie tua,* +*Angelus Domini, Esto mihi, Ego dixi Domine.*

Von ihnen schließen die ersten sechs die Chor- und Solopartie gleichmäßig ab. An diese Finalis wie an Melisma 24 (vgl. auch S. 384 oben) erinnert das

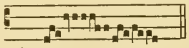
Melisma 38.



℟Gr. *Bonum est confidere:* - ne

Vgl. ℟Gr. *Locus iste, Omnes de Saba, Constitues eos, Benedictus es, Sederunt principes, Venite filii,* +*Benedicta es tu.*

Eine Variante davon[1] hat die Form:



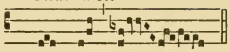
℟Gr. *Convertere Domine:* tu-os.

Vgl. ℟Gr. *Tollite hostias, Protector noster, Quis sicut Dominus,* +*Mementote,* +*Pontifex sacerdos,* +*Justus cum ceciderit.*

[1] Beide haben sich zusammengefunden als Anfangs- und Schlußjubilus des Alleluja ℣. *Beatus vir qui timet.*

Ihr ist ähnlich:

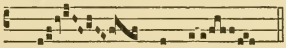
Melisma 39.



℟Gr. *Propitius esto:* -o - rum

Vgl. ℟Gr. *Viderunt omnes, Pacifice loquebantur, Domine Dominus noster,* †*Reliqui domum.*

Melisma 40.

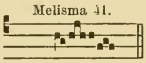


℟Gr. *Ex Sion:* ve - - ni - et

Vgl. ℟Gr. *Discerne causam, Ad Dominum dum, Adjuvabit eam,* †*Discerne causam,* †*Propter fratres,* †*Improperium expectavit.*

Eine Variante davon in ℟Gr. *Priusquam te formarem, Benedictus qui venit,* †*Quemadmodum desiderat,* †*Dicite filiae,* †*Adhaesi testimoniis,* †*Dabo te,* †*Communicantes Christi.*

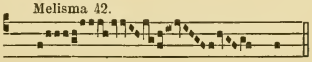
Melisma 41.



℟Gr. *Unam petii:* me-ae.

Vgl. ℟Gr. *Qui operatus,* †*Ego sapientia,* †*Evangelizare pauperibus.*

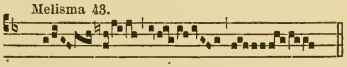
Melisma 42.



℟Gr. *Timebunt gentes:* tu - - - - am.

Vgl. ℟Gr. *Vindica Domine.*

Melisma 43.

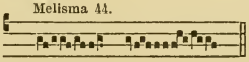


℟Gr. *Probasti Domine:* -cte

Vgl. ℟Gr. *Gloria et honore.*

Ähnlich schließt die Finale ab:

Melisma 44.

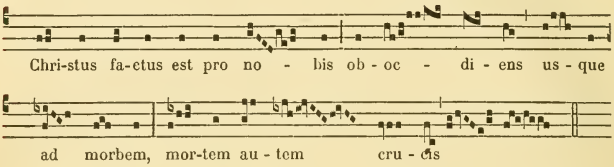


℟Gr. *In Deo speravit:* il - li.

Vgl. ℟Gr. *Domine spes mea.*

Binnenmelismen trifft man in den Chorpartien nicht so regelmäßig an wie die Finale. Manche Gradualresponsorien verzichten

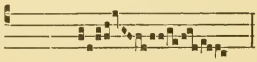
ganz und gar darauf, so die ℟Gr. *Locus iste, Venite filii, Benedictus qui venit, Priusquam te formarem,* †*Electi mei,* †*Flores apparuerunt.* In anderen ist ihr Umfang so gering, daß man sie kaum mit den erwähnten Binnenmelismen in eine Linie stellen kann. So in dem ℟Gr.:



der Chorpartie, zu welcher der S. 384 mitgeteilte ℣. *Propter quod* gehört. Nach derselben Melodie sind die Texte: *Ecce sacerdos* und *Exiit sermo* gesetzt; ihre Anfangsperiode (bis *nobis* oder *mortem*) kommt noch in den ℟Gr. vor: *Pacifice loquebantur, Misit Dominus, Exaltent eum, Timebunt gentes, Quis sicut Dominus, Discerne causam,* †*Propter fratres,* †*Justus cum ceciderit,* †*Pontifex sacerdos.* Die Finale ist Melisma 37.

Der Hauptsache nach wurden als Binnenmelismen solche herangezogen, die uns bereits beim I. Modus begegnet sind, wie Melisma 5. Vgl. ℟Gr. *Ego dixi Domine* (zweimal), *Specie tua* (zweimal), *Esto mihi* (zweimal), *Bonum est confiteri, Protector noster, In Deo speravit, Justorum animae,* †*Mementote,* †*Pontifex sacerdos,* †*Improperium,* †*Domine spes mea.*

In den ℟Gr. *Specie tua, Esto mihi, Justorum animae* und †*Pontifex sacerdos* schließt es eine längere wirksame Zäsurfigur ab; z. B.:



℟Gr. *Specie tua:* prospe-re

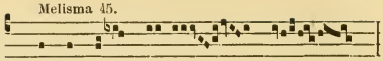
Die Zäsureigenschaft dieses Melisma ermöglicht seine Verwendung überall dort, wo eine Ausweichung nach dem tiefen *C* modal möglich ist, also zumal im V. Modus.

Auch das Melisma 6 wird mehrmals herangezogen: Vgl. ℟Gr. *Vindica Domine, Timebunt gentes, Prope est Dominus* (etwas erweitert), *Respice Domine,* †*Mementote,* †*Pontifex sacerdos.*

Das Binnenmelisma 27 erscheint in der Chorpartie des ℟Gr. *Pacifice loquebantur.*

Unter den eigenen Binnenmelismen der Chorpartie fällt durch die energische Bevorzugung des Tones ♭ auf

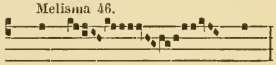
Melisma 45.



R̃Gr. *Propter veritatem:* et ju - sti - ti - - am:

Vgl. R̃Gr. *Probasti Domine, Gloria et honore.*

Melisma 46.

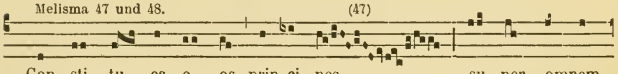


R̃Gr. *Ad Dominum dum:* cla - ma - - - vi

Vgl. R̃Gr. †*Quemadmodum desiderat, Improperium exspectavit.*

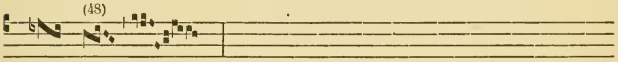
Zwei schöne Melismen mäßigen Umfanges enthält endlich die Chorpartie des R̃Gr. *Constitues eos:*

Melisma 47 und 48. (47)



Con - sti - tu - es e - os prin-ci - pes su - per omnem

(48)



ter - ram:

Beide kehren in den R̃Gr. *Benedictus es* und *Benedicta es* wieder, welche in allem die Melodie des R̃Gr. *Constitues* wiederholen.

Die Wiederholung ganzer Periodenkomplexe beschränkt sich nicht auf diese und die anderen, bereits erwähnten Fälle. So sind noch melodisch ganz oder teilweise identisch die Chorpartien des R̃Gr. *In Deo speravit* und †*Domine spes mea, Respice Domine* (von *pauperum* an) und †*Confiteantur tibi* (von *populi* an), *Justorum animae* und †*Sicut lilium, Probasti Domine* und *Gloria et honore.*

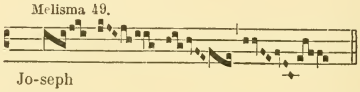
Viele aus der großen Zahl der Melismen des V. Modus stellen sich als Variationen desselben Typus heraus. Die Sänger wurden nicht müde, immer neue Fassungen für die Initialen der Soloverse zu suchen und erfreuten sich an dem Wohlwollen, das die Kirche ihrer Kunst so reichlich spendete. Wir können heute nicht allen ihren Schöpfungen das gleiche Interesse entgegenbringen; dafür haben die kirchlichen Verhältnisse und die musikalische Kunst zu große Umwälzungen erfahren. Es gibt nur mehr wenige Gotteshäuser auf dem Erdenrund, in denen noch sämtliche Solo lieder der alten Kantoren zu Hause sind, sehr viele, in denen niemals auch nur eines davon erklungen ist.

VII. Modus.

Einige der 17 Gradualresponsorien dieses Modus im vatikanischen Graduale sind jüngere Kopien älterer Stücke: ℟Gr. †*Rogatae quae* hat die Melodie von *Laetatus sum,* ℟Gr. †*Egredietur virga* diejenige von *Dirigatur oratio.* Mehrere teilen die Verse mit einer älteren Vorlage; ℟Gr. *Jacta cogitatum* lieh die Initialperiode des Chores und den ganzen Vers dem Text †*Deus qui praecinxit,* den Vers auch dem Text †*Testis est mihi,* ℟Gr. *Dirigatur oratio* noch die Versmelodie dem Text †*O vos omnes.* Im übrigen beschränkt sich die Verwandtschaft auf gelegentliche Übernahme eines Melismas. Hier die Nachweise.

Finalmelismen.

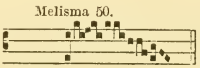
Melisma 49.



℟Gr. *Qui sedes:* Jo-seph

Vgl. ℟Gr. *Jacta cogitatum, Miserere mihi,* †*Deus qui praecinxit,* †*Testis est mihi.*

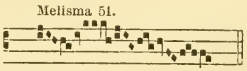
Melisma 50.



℟Gr. *Liberasti nos:* saecu-la

Vgl. ℟Gr. *Benedictus Dominus.*

Melisma 51.



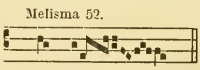
℟Gr. *Audi filia:* re-gna

Vgl. ℟Gr. *Benedicam Dominum, Salvum fac populum.*

Eine Variante davon beschließt die Verse der ℟Gr. *Rogate quae, Dirigatur oratio,* †*O vos omnes,* †*Egredietur virga.*

In diesen Modus hat sich auch Melisma 23 verirrt, das in die Obersekunde transponiert, den Vers des ℟Gr. *Clamaverunt justi* beschließt. Chorfinalen sind die folgenden Melismen:

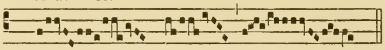
Melisma 52.



℟Gr. *Clamaverunt justi:* e - os.

Vgl. ℟Gr. †*Testis est mihi.*

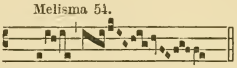
Melisma 53.



R̃Gr. *Salvum fac:* tu - - a.

Vgl. R̃Gr. *Audi filia.*

Melisma 54.



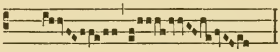
R̃Gr. *Jacta cogitatum:* -et

Vgl. R̃Gr. †*Deus qui praecinxit.*

Auch hier taucht eine Finalis des V. Modus auf, Melisma 39 am Ende der Chorpartie des R̃Gr. *Liberasti nos.*

Binnenmelismen.

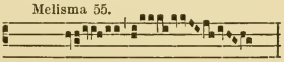
Als Zäsurmelisma erscheint in der Originallage eine erweiterte Variante von Melisma 6:



R̃Gr. *Audi filia:* tu-am

Vgl. R̃Gr. *Clamaverunt justi, Salvum fac, Jacta cogitatum, Benedictus Dominus, Benedicam Dominum,* †*Testis est mihi,* †*Deus qui praecinxit.*

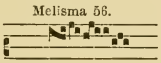
Melisma 55.



R̃Gr. *Salvum fac:* Domi-ne

Vgl. R̃Gr. *Audi filia,* †*Deus qui praecinxit.*

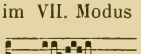
Melisma 56.



R̃Gr. *Laetatus sum* (dreimal): mi-hi (in Chorpartie und Vers)

Vgl. R̃Gr. *Jacta cogitatum, Rogate quae* (dreimal), *Audi filia, Oculi omnium, Benedictus Dominus,* †*Deus qui praecinxit,* †*Testis mihi est.*

In gleicher Funktion erscheint im VII. Modus das Melisma 5:



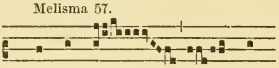
R̃Gr. *Miserere mihi:* me-a

Vgl. R̃Gr. *Dirigatur oratio, Jacta cogitatum, Liberasti nos,* †*Deus qui praecinxit* †*Egredietur virga.*

Von den Initialen der Chorpartie, den ersten Perioden des ganzen Responsoriums, erinnert der Anfang des ℟Gr. *Benedictus Dominus* an die Tractusmelodie des VIII. Tones; der Anfang von †*Testis mihi est* ist eine Nachbildung von *Clamaverunt justi,* derjenige von †*Deus qui praecinxit* eine solche von *Jacta cogitatum,* derjenige von †*O vos omnes* eine solche von *Oculi omnium.*

Unter den Melismen zu Beginn der Verse befleißigt sich das folgende einer gewissen prägnanten Kürze.

Melisma 57.

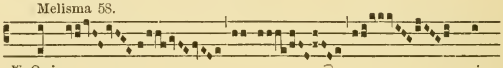


℟Gr. *Dirigatur:* ℣. E - le - va - - tio

Vgl. ℟Gr. †*O vos omnes,* †*Egredietur virga.*

Andere können sich nicht genug tun:

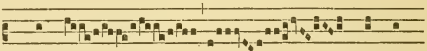
Melisma 58.



℟Gr. *Qui sedes:* ℣. Qui re - - - - - - - - gis

Vgl. ℟Gr. *Liberasti nos.*

ebenso die nicht wiederholten Initialen der Verse in den ℟Gr. *Clamaverunt justi, Benedictus Dominus, Miserere mihi.* Diese Melismen beginnen und schließen wie der ℣. *Qui regis* in höchster Lage; eine tiefere Mittelpartie, die im ℟Gr. *Benedictus Dominus* mit der obigen identisch ist, soll einen gewissen Ruhepunkt bieten. Hier begegnet uns auch das einzige längere Melisma im ganzen Meßgesangbuch über einer kurzen Silbe[1]:



℟Gr. *Oculi omnium:* ℣. A - pe - - - - - - ris tu

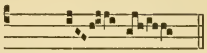
Die Verse der ℟Gr. *Benedictus Dominus, Clamaverunt justi* und *Benedicam Dominum* statten auch weiterhin ihre Worte mit ausgedehnten Melismen aus, von denen dasjenige im ℣. des ℟Gr. *Clamaverunt* über *sunt corde* nichts ist als das Initialmelisma der Worte *montes pacem* im ℟Gr. *Benedictus Dominus.* Sie gehören mit zu den ausgedehntesten Melismen des ganzen römischen Chorals. Der

VIII. Modus

mit seinen drei Gradualresponsorien bietet zu besonderen Feststellungen keinen Anlaß. Das schöne, durch große Kürze wie edlen

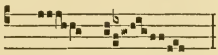
[1] Vgl. darüber Teil II² S. 66 Anm.

Ausdruck erfreuende R̃Gr. *Dilexisti* legt uns eine sonst als Allelujafinale häufige Melisme vor:



R̃Gr. *Dilexisti:* laetiti-ae

während die beiden anderen, *Deus exaudi* und *Deus vitam*, in Chorpartie und Vers aus demselben Material gebaut und fast identisch sind. Chor- und Solofinale sind beidemal gleich. Als Zäsurmelisma erscheint einigemal die Figur des III. Modus:



(Vgl. oben S. 380.)

Die anatomische Arbeit, der im vorigen die Gradualresponsorien sind unterzogen worden, wird im Leser den Zweifel geweckt haben, ob aus der Nebeneinanderstellung solcher Melodiestücke mit oder ohne Text ein befriedigendes Kunstwerk hervorgehen kann. Es ist wahr, man kann mancherlei Steine zusammenbringen, die für sich betrachtet den Kenner durch ihren Schliff, ihren Glanz und ihre Seltenheit erfreuen; soll indessen ein wertvolles Geschmeide daraus entstehen, so müssen sie eine kostbare Fassung, kunstreiche Verbindung und geschmackvolle Gruppierung erhalten. Sind die alten Melismen in dieser Weise aneinandergekettet? Diese Frage ist durchaus zu bejahen. Der organische Zusammenschluß der Teile wird durch eigene, geschickt ausgewählte Zwischenglieder vermittelt, welche die Kanten verdecken und den lebendigen Fluß der Linien gewährleisten. Noch mehr. In der Verbindung solcher melodischer Stücke offenbaren die alten Choralisten eine Meisterschaft, die erst in unserer Zeit ist wieder aufgedeckt worden. Wie viele Ecken und Kanten haben die Melodien der neueren Choralbücher entstellt, deren Verfasser vielleicht tüchtige mehrstimmige Sätze zu schreiben wußten, denen aber das Gefühl für den zarten Organismus, die Logik und Rundung einer melodischen Linie fehlte! Wie viele nichtssagende, nach theoretischen Regeln mühsam konstruierte Tonreihen hatten die Sänger zu bemeistern, bis die Editio Vaticana den Reichtum der alten Lieder wieder zum Leben brachte und die Schätze der alten Goldkammer auch für die neuen Feste nutzbar machte! Nunmehr reiht sich wieder Ton an Ton, Glied an Glied, Periode an Periode, durch keinen Stoß und kein Stocken aufgehalten, zu edlen, wohlgeglätteten und eurhythmischen Gebilden.

Die hier zum ersten Male aufgedeckte Technik der mittelalterlichen Gradualmelismatik legt dem Musikhistoriker noch ein anderes Problem vor. Woher stammt dieses, unseren Begriffen von musikalischer Komposition so ganz entgegengesetzte Verfahren? Ist es eine Erfindung der römischen Sänger, welche die choralischen Lieder fixiert und dann verbreitet haben? Hier ist nur diejenige Antwort möglich, die in bezug auf die Interpunktionsmelismatik der Tractus gegeben wurde: die Technik der wandernden Melismen mit Interpunktionssinn ist ein Erbteil aus der synagogalen Psalmodie. Damit soll natürlich nicht behauptet werden, daß alle gregorianische Gradualmelismen jüdischer Herkunft seien; nicht um die einzelnen Melismen handelt es sich, sondern um den Stil, um das Verfahren, einen liturgischen Text gesanglich auszustatten. Daß die Gattung der Gradualresponsorien im allgemeinen jünger ist als die der Tractus, muß man nicht nur daraus schließen, daß alle Tonarten in ihnen vertreten sind, sondern auch aus ihrer ruhigeren, mehr gradlinigen Art, den Text zu behandeln; ganze Stücke darin verlaufen tenorähnlich, syllabisch und nach Art der lateinischen Psalmodie.

Machen wir die Probe aufs Exempel. Wenn unsere Annahme eines Zusammenhanges der Gradualmelismatik mit dem jüdischen Kantorengesang zutrifft, so müssen sich melismatisch vorgetragene lateinische Texte ähnlich aufzeichnen lassen wie die jüdischen mit ihren Akzenten. Setzen wir also statt der Melismen die ihnen in der obigen Reihenfolge zukommenden Ziffern ein.

℟Gr. *Propitius esto.* ℣. *Adjuva nos Deus salutaris noster*[22],
et propter honorem[27],
nominis tui Domine libera nos[23].

℟Gr. *Ecce sacerdos.* ℣. *Non est inventus similis illi*[22],
qui conservaret[27],
legem Excelsi[23].

℟Gr. *Concupivit rex.* ℣. *Audi filia*[8],
et vide[6],
et inclina aurem tuam[1].

Man versehe die Textabschnitte mit den angedeuteten Melismen, lasse den Versanfang in der Art der lateinischen Psalminitia von der Tonika zum Tenor aufsteigen und halte die noch übrigen Silben auf der Höhe des Tenortones, umspiele sie allenfalls in bescheidener Figuration, und die gregorianische Versmelodie wird das Resultat sein. Die Möglichkeit einer solchen stenographischen Notierung spricht ohne Zweifel für die Ableitung der melismatischen Technik aus der synagogalen Psalmodie.

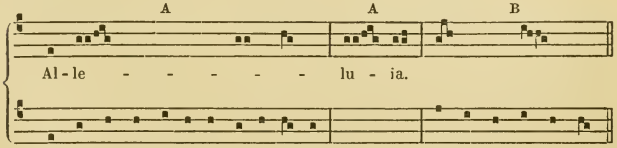
VI. Kapitel.

Die Alleluja mit ihren Versen.

Hauptträger des Kunstgesanges in alter Zeit waren die Allelujalieder der Messe. Durch das ganze Mittelalter hindurch erstrahlten sie in reichstem Schmuck und ihre weitausgreifende Melismatik ist so konstant und allgemein, daß man unmöglich ihre Einführung in eine späte Zeit verlegen kann. Dabei überragt diejenige der ambrosianischen und besonders der orientalischen Parallelgesänge das römische Meßalleluja um vieles. Textgeschichtliche Gründe machen es wahrscheinlich, daß die Verse erst seit Gregor I. in die Vokalisen eingelassen wurden und zwar zu dem Zweck, die uferlose Melismatik einzudämmen[1]. Dennoch fehlt es auch unter den gregorianischen Allelujagesängen nicht an solchen, die in ihrem Überschwang an orientalische Melodik gemahnen. So gilt noch heute das Wort des Cassiodor: Hinc ornatur lingua cantorum .... et tanquam insatiabile bonum tropis semper variantibus innovatur[2].

[1] Siehe Teil I[3] S. 93 ff.

[2] Ebenda S. 38. Die in der ersten Auflage der »Einführung in die greg. Melodien« 1895 S. 25 vertretene Annahme eines Zwischenstadiums zwischen Syllabik und Melismatik in der Frühzeit des lateinischen Kirchengesanges läßt sich heute, nachdem die letztere als Gemeingut aller christlichen Kirchen und des Orients feststeht, nicht mehr aufrecht halten. Die Anklänge des Karsamstagalleluja an die Präfation müssen anders erklärt werden.



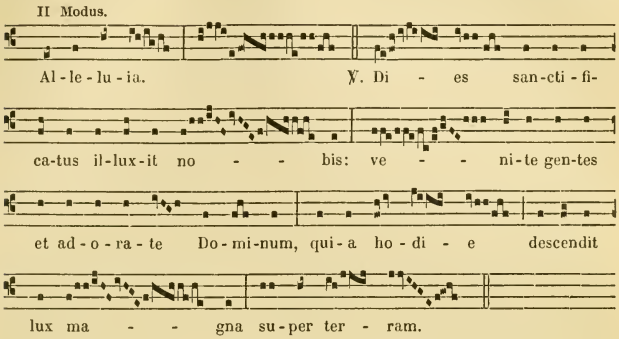
Vermutlich wurde die jedem Geistlichen geläufige Präfationsinitiale deshalb kontrahiert, um auch dem gesanglich weniger tüchtigen Zelebranten die Auferweckung des Alleluja am Karsamstag zu erleichtern. Ist dies doch der ein-

Die dem Alleluja seit langem folgenden Texte weisen auf eine jüngere, die Melodien selbst auf eine ältere Zeit. Auch die letzteren aber können nicht alle gleichzeitig der Liturgie einverleibt worden sein, modale und konstruktive Verschiedenheiten zwingen dazu, eine zeitliche Scheidung vorzunehmen. Unter den Tonarten sind in den ältesten Stücken die Tractustonarten, der II. und der VIII. Modus, ganz auffällig bevorzugt. Am wenigsten ist die Hauptgradualtonart, der V. Modus, vertreten. Damit rückt der älteste Stock der Allelujagesänge in die zeitliche Nähe der Tractus und vor die nach dem Oktoechos geformte zweite Gruppe der Gradualresponsorien. Ein weiterer Unterschied bezieht sich auf den Bau der Melismen. Als hervorstechende Eigenart des Melismenbaues in den Meßresponsorien wie in den Tractus haben wir den organischen Verlauf der Tonreihen erkannt. Seltener füllen sie einen symmetrischen Grundriß aus, der vornehmlich vermittelst der Wiederholung von Tongruppen zustande kommt. Merkwürdigerweise ist in den Allelujagesängen das Verhältnis umgekehrt. In einer nur wenige Exemplare umfassenden Gruppe verlaufen die Melismen gewissermaßen regel- und planlos, ohne sofort und deutlich erkennbare Gruppierung und Disposition; die meisten anderen aber sind Muster einer übersichtlichen, alle Teile symmetrisch gestaltenden Gliederung. Auch darin erweist sich die eine Gruppe als die ältere, die andere als die jüngere und als das Werk ästhetischer Überlegung. Unmittelbar offenbart sich die Zugehörigkeit zu einer der beiden Gruppen im Verhalten der Versschlüsse. Ganz alte Stücke schließen die Verse mit einer längeren oder kürzeren Coda ab, der ein äußerer Zusammenhang mit dem Anfangsjubilus fehlt. Die meisten aber wiederholen auf der letzten Silbe des Verses die Anfangspartie, so daß der Grundriß A B A zum Vorschein kommt, in der A den Anfangsjubilus bis zum Vers, B den Vers bedeutet. Die ältere Gruppe verzichtet ganz auf symmetrischen Bau der Teile, in den jüngeren Allelujagesängen sind auch die Melismen selbst immer wieder übersichtlich konstruiert und von einer sinnfälligen Ordnung; jene erinnern an die noch heute regellos auf und ab wogende Melismatik des Orients, diese tragen in ihrem klaren Aufbau lateinische, römische Züge zur Schau.

---

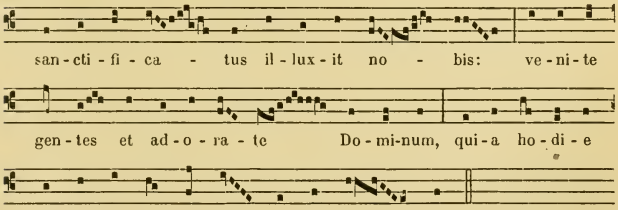
zige Fall in der Liturgie, wo der Zelebrant selbst das Alleluja nach der Epistel zu singen hat. Die Nichtursprünglichkeit dieser Allelujamelodie geht auch aus der Struktur A A B hervor, dem Resultat einer aus ästhetischen Gründen vorgenommenen Redaktion, wie namentlich daraus, daß ein Jubilus sozusagen gar nicht vorhanden ist und die Fortsetzung, der ℣. *Confitemini Domino*, seine eigenen melodischen Wege geht.

Es ist gewiß kein Zufall, daß der ältere Typus in allen drei Weihnachtsmessen vertreten ist. Hier das Alleluja der Tagesmesse[1]:



Dem Alleluja mit seinem Neuma (Jubilus) folgt hier der Solovers, nach dem aber die Wiederholung des Anfangstückes vorgesehen ist. Letztere wird zwar vom Solisten intoniert, bildet aber rechtmäßiges Eigentum des Chores[2]. Der Vers umfaßt mehrere Peri-

[1] Ich folge hier der Lesart der Handschrift 153 der Trierer Dombibliothek aus dem 13. Jahrhundert, um dem Leser Gelegenheit zu geben, an ihr die Eigenart der deutschen Choralüberlieferung zu würdigen. Dieselbe Handschrift notiert noch eine zweite (griechische?) Singweise:



Beide Melodien finden sich neumiert in älteren Handschriften; vgl. z. B. das Fragment aus einem karolingischen Evangeliar in der Rassegna gregoriana I p. 110 und einer Handschrift aus Beauvais ebenda V p. 5 (mit griech. Text!).

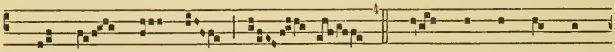
[2] Vgl. Teil I[3] S. 95.

oden, jede mit einer Art Initium, einer Rezitationspartie auf der Tonika *D* oder deren Oberterz *F*, und einem Finalneuma. Die dritte Periode wiederholt hier die erste und die vierte entbehrt der Kürze des Textes wegen der Rezitation. Die Coda am Ende des Verses ist hier sehr kurz und ohne Bezugnahme zum Alleluja und seinem Jubilus.

Diese Singweise hat sich bereits in ältester Zeit großen Ansehens erfreut. Sie beherrscht nicht nur den ganzen Weihnachtsfestkreis, sondern wurde zu den großen Festen der in Rom besonders gefeierten Heiligen Peter und Paul, Johannes Baptista und anderer herangezogen. Wir treffen sie darum auch zu den Texten ℣. *Video coelos* (s. Stephanus), ℣. *Hic est discipulus* (s. Joannes Ap.), ℣. *In veni David* (s. Silvester), ℣. *Vidimus stellam* (Epiphania) an; außerdem aber zu den Texten ℣. *Tu es Petrus* (s. Petrus), ℣. *Tu puer propheta* (s. Joannes Baptista), ℣. *Magnus sanctus Paulus* (s. Paulus), ℣. *Sancti tui* (ss. Fabianus et Sebastianus), ℣. *Hic est sacerdos* (Commune unius Martyris[1]). Alte Bücher notieren dieselbe Weise für die Texte ℣. *Disposui testamentum*, ℣. *Gloria et honore*, ℣. *Justus non conturbabitur*, ℣. *Hi sunt qui cum mulieribus*[2]. Eine Variante, mit eigener Versmelodie, an deren Ende aber die Anfangspartie wiederholt wird, also im Stile des zweiten Typus, wird zu dem Text ℣. *Redemptionem misit*, und wurde in alter Zeit auch zum ℣. *Elegit te Dominus* gesungen[3].

Das Alleluja der Morgenmesse (*in aurora*) von Weihnachten, ℣. *Dominus regnavit*, steht gleichfalls im II. Modus. Der Jubilus ist etwas ausgedehnter, bewegt sich aber wieder um denselben Ton herum ohne scharf hervortretende melodische Hoch- und Tiefpunkte. Kürzer ist wieder die Coda am Ende des Verses. Man singt dieselbe Weise auch zum ℣. *Propter veritatem.*

Ein anderes Gesicht hat das Alleluja der Nachtmesse ℣. *Dominus dixit ad me* (Psalm 2, ℣. 7):

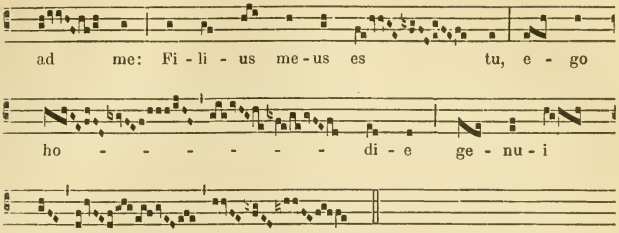


[1] Über die Einzelheiten dieser Anpassung vgl. die Paléographie musicale III p. 54 ff.

[2] Sie stehen im Graduale von Sarum der Plainsong and Mediaeval Music Society, in alten Zisterzienserbüchern (z. B. einer Handschrift des Klosters Fille Dieu aus dem 13. Jahrhundert) u. a.

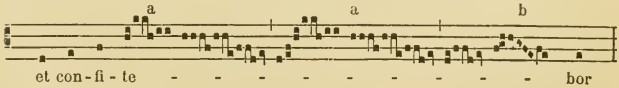
[3] So im Graduale von Sarum p. 222.

[4] Dieser Jubilus hat sich auch an das Ende des ℣. des Gradualresponsoriums *Dilexisti justitiam* verirrt; vgl. oben S. 395.



Jubilus und Verscoda sind auch hier voneinander unabhängig; wieder bewegen sich ihre Figuren im selben Tonkreise. Die Coda jedoch überrascht durch ihre Ausdehnung und im Vers wird das bedeutsame Wort *hodie* durch ein langes schwungvolles Melisma mit charaktervollen Intervallverbindungen wirksam unterstrichen. Solche Versmelismen finden sich in sehr vielen Allelujaliedern; es sind Glanzleistungen der Sänger und meist von großer Schönheit, den Melismen zu Beginn der Gradualverse vergleichbar. Man wünschte die Prachtmelodie recht oft im Laufe des Kirchenjahres zu hören. Sie wurde darum mit vielen anderen Psalmversen verbunden, die sich ähnlich disponieren ließen, und in denen einzelne wichtige Worte eine melismatische Auszeichnung gestatteten oder zu fordern schienen. Gleich die Messe des ersten Adventsonntags hat sie zum ℣. *Ostende nobis;* weiter die Texte ℣. *Dominus regnavit exsultet*, ℣. *Haec dies quam fecit*, ℣. *Dominus in Sina;* ebenso Heiligenmessen: ℣. *Specie tua*, ℣. *Diffusa est gratia*, ℣. *Nimis honorati sunt*, ℣. *Confiteantur Domino*, aus neuerer Zeit auch die ℣. *Dominus salvavit* und ℣. *Mittat vobis;* mit allen diesen Texten ließ sich die Singweise ohne Mühe verbinden.

Den Übergang zur jüngeren Allelujagruppe bildet dasjenige zum Kirchweihfest, dessen ℣. *Adorabo* in seinem Versmelisma eine der schönsten musikalischen Inspirationen des Mittelalters aufbewahrt hat.



Dasselbe weist uns die Richtung, in welcher sich die Melismatik des Allelujagesanges entwickeln sollte, und bezeugt zugleich in der symmetrischen Anlage und seiner glänzenden Melodik einen großen ästhetischen Fortschritt. Noch fehlt aber die Übereinstimmung von

Verscoda und Jubilus und deren symmetrische Konstruktion. Da das Alleluja ℣. *Adorabo* nur der Kirchweihmesse angehört und seine Singweise zu keinem Texte alter Einrichtung wiederkehrt, das Fest aber erst seit 608 zu Rom bestand[1], so muß dieses Jahr als die ungefähre Scheidewand zwischen beiden Typen der Allelujakomposition gelten. Dann kann der bisher behandelte archaische im engeren Sinne als gregorianisch, der nachher zu erörternde als nachgregorianisch bezeichnet werden[2].

Die Anzeichen eines Zwischenstadiums trägt auch die Weise des Adventsalleluja ℣. *Veni Domine*, die dann noch auf die Texte ℣. *Paratum est*, ℣. *Adducentur regi* und später auch ℣. *Benedictus Dominus* übertragen wurde. Hier sind auch Jubilus und Versmelisma (bei *facinora*) in der neuen Art disponiert, der Bearbeiter hat sich indessen bei der Verscoda vergriffen, indem er dafür das Gradualmelisma 2 einsetzte. Eine andere Seltsamkeit dieser Gesänge ist ihre modale Verfassung; der Anfangsatz mit dem Jubilus steht in der Tonart von *E*, der Vers in der von *D*, d. h. so wird er heute notiert. Ursprünglich wurde der Vers mit obligatem *fis* gesungen, das auf dem Liniensystem durch eine Transposition des ganzen Verses in die Oberquarte verdeckt wurde. In vielen alten Büchern steht darum dieser Gesang auf *a* notiert[3]. Die Schwierigkeit ist in dem Alleluja ℣. *Jubilate Deo* umgangen, welches demselben Anfangstück einen neuen Jubilus und eine eigene Versmelodie anhängt, die dann in die Wiederholung des neuen Jubilus einmündet[4].

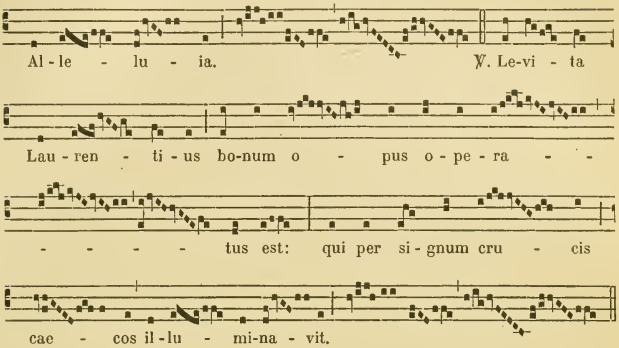
[1] Vgl. Teil I[3] S. 94.

[2] Dieser Schluß bestätigt wieder das hohe Alter der Gradualresponsorien, deren Melismen zum weitaus größten Teile in der Art der vorgregorianischen Alleluja konstruiert sind.

[3] Vgl. darüber Wagner, Elemente des gregor. Gesanges[2] S. 99.

[4] Die anderen Alleluja des Graduale Vaticanum mit nicht gleichem Jubilus und Versschluß sind: All. ℣. *Lauda Jerusalem*, das zuerst zwei Verse hatte, und den zweiten mit dem Jubilus abschloß, so in Cod. Einsiedeln 121 (Paléographie musicale IV p. 353); das Karsamstagsalleluja ℣. *Confitemini Domino*, das mehr einem Tractus gleicht und überhaupt keinen Jubilus besitzt (vgl. oben S. 397); die All. ℣. *Beati qui habitant* zur Translatio almae domus B. M. V., ℣. *Ostende mihi* zur Apparitio B. M. V., zwei neueren Festen mit sonst im Graduale nicht vorhandenen Melodien, aber gleicher Verscoda. Das All. ℣. *In te Domine speravi*, dem All. ℣. *Ostende* die Anfangspartie bis zum ℣. entlehnt, schließt den Vers mit dem wiederholten Jubilus; All. ℣. *Introibo in* (de S. Alexio, ein neueres Fest) hat ebenfalls eine sonst nicht wiederkehrende Singweise; All. ℣. *Beatus vir qui timet* hat zum Jubilus das Gradualmelisma 38 und zur Verscoda dessen Variante; All. ℣. *Quoniam Deus magnus* entlehnt die Verscoda dem All. ℣. *Adorabo;* die All. ℣. *Te decet hymnus* und ℣. *Venite exsultemus* endlich haben in den ältesten Quellen zwei Verse, von denen

Zu diesem älteren Typus verhält sich der jüngere wie ein vom Gärtner geschickt angelegtes Blumenbeet zu üppigen, wild wuchernden Gewächsen. In dem Allelujagesang



ist der Jubilus mit seinen glänzenden Tongängen von höchster Durchsichtigkeit und wirksamen Ebenmaß der Teile. Die Versmelodie zergliedert sich in mehrere Perioden (*Levita Laurentius — bonum* bis *est — qui* bis *caecos — illuminavit* mit Coda), deren letzte aber das Anfangstück vor dem Verse einfach dem letzten Worte anhängt. Der gesamte Gesang schmückt demnach den Grundriß A B A aus und ist von einer kaum zu übertreffenden Übersichtlichkeit. Man darf diese Struktur als die klassische Struktur des Allelujagesanges bezeichnen, diejenige ohne die symmetrische Melismatik die archaische. Einmal gefunden, wurde die neue Form so gut wie niemals mehr verlassen, nur die Disposition der Melismen selbst konnte variieren.

Auch die zur Laurentiusmesse hergestellte Allelujamelodie war ihres Glanzes wegen beliebt. Sie wurde noch den ℣. *Concussum est*, ℣. *Caro mea*, ℣. *Nativitas* (auch ℣. *Solemnitas*), ℣. *Candor est lucis*, in anderen mittelalterlichen Büchern auch noch den ℣. *Optimam partem*[1], ℣. *Laetabitur justus*[2] u. a. angepaßt.

---

der zweite seit langem nicht mehr ausgeführt wird; ihre Verscoda ist in ihrer zweiten Hälfte identisch. Die zweiten Allelujaverse übertrafen meist die ersten durch ihren Vokalisenreichtum. Ein Beispiel in der Revue du chant grégorien XXI p. 99 ff.

[1] So im Graduale Sarisburiense der Plainsong and Mediaeval Music Society.

[2] So noch im Gradualdruck Basel 1511 u. a. Vgl. auch die Revue du chant grégorien, Grenoble III p. 4.

Die jüngere Allelujaform hat alle Tonarten ebenso in Anspruch genommen wie die Introitus und Communionen. Während aber die Zahl der seit dem 7. Jahrhundert geschaffenen Introitus, Gradualien usw. eine ganz geringe ist, beschäftigten sich die Choralisten bis zum Ausgang des Mittelalters mit der Komposition neuer Allelujalieder. Viele kamen nicht über den engeren Kreis, für den sie geschaffen waren, hinaus. Von denen, in welchen eine echte und ursprüngliche melodische Ader fließt, sind neuerdings manche in das Graduale Vaticanum für die neueren Feste aufgenommen und damit der Allgemeinheit zugeführt worden[1]. Das mittelalterliche Verfahren der fast unveränderten Übernahme der ganzen Melodie, das, wie wir sahen, bereits den ältesten Allelujaliedern zu größerer Verbreitung verhalf, trat dabei wieder in Kraft, so daß die gesamte Gattung der Allelujagesänge, wie sie in den heutigen Büchern vorliegt, einen scharf stilisierten Gegensatz zu den Tractus, noch mehr aber zu den Gradualresponsorien aufweist. Dort vollzog sich die Benutzung älteren Materials in der Form von wandernden Melismen, deren Zusammenstellung und Verbindungsglieder einer gewissen Freiheit nicht entbehrten; hier wurden ganze Melodien, nicht nur ihre melismatischen Bestandteile, neuen Texten angepaßt. Man wird also nur ausnahmsweise Melismen, die zu einer bestimmten Allelujamelodie gehören, in einer anderen und in anderem melodischen Zusammenhang wiederfinden. Von den beiden Arten der Nutzbarmachung vorhandenen melodischen Stoffes für neue Texte gründet sich die eine auf die altchristliche und synagogale Praxis, die andere greift zu einer Methode, die auch die Literatur der Antiphonen beherrscht.

Außer den bereits genannten Allelujaliedern besitzen im Graduale Vaticanum noch die folgenden die gleiche Melodie:

I. Modus:

All. ℣. +*Fulgebunt justi* und ℣. *Surrexit Christus et.* ℣. +*Quae est ista* und ℣. +*Corona aurea.* ℣. *Justi epulentur*, ℣. *Ego vos elegi* und ℣. +*Ego dilecto.* ℣. *Laudem Domini*, ℣. +*Domine Deus meus, clamavi* und ℣. +*Domine Deus meus, in te.* ℣. +*Ego sum pastor*, ℣. +*Benedicamus Patrem* und ℣. *Mirabilis Dominus.* ℣. *Senex puerum*, ℣. *Justus ut palma*, ℣. *Dilexit Andream*, ℣. *Dum complerentur* und *O quam bonus.* ℣. *Posuisti Domine*, ℣. +*Dedisti mihi* und ℣. +*Franciscus pauper.* ℣. *Surrexit Dominus de* und ℣. +*Sapientiam san-*

[1] Vgl. einige Nachweise in der Revue du chant grégorien VI p. 160 (für das Graduale von Solesmes, aber auch für die Editio Vaticana).

ctorum. ℣. *Qui timent* und ℣. *Cantate Domino.* ℣. *Regnavit Dominus* und ℣. †*Beatus qui lingua.* ℣. †*Repleti fructu* und ℣. †*Ecce concipiet.*

II. Modus:
All. ℣. *Confitemini Domino*, ℣. †*Gressus meos dirige* und ℣. †*Ego autem cantabo.* ℣. *Eripe me* und ℣. †*Ave Maria.* ℣. †*Quia factus es*, ℣. †*Sacerdos sit sanctus* und ℣. †*O vos omnes.*

III. Modus:
All. ℣. *Cognoverunt discipuli*, ℣. *Domine Deus salutis*, ℣. *Si testimonium* und ℣. †*Quis sicut.*

IV. Modus[1]:
All. ℣. *Excita Domine*, ℣. *Ascendit Deus*, ℣. *Emitte Spiritum*, ℣. *Laudate Deum*, ℣. *Qui posuit fines*, ℣. *Benedicite Domino*, ℣. †*Benedic anima mea* und ℣. †*Deus virtutum*[2]. ℣. †*Laetamini cum Jerusalem* und ℣. †*De excelso misit.* ℣. *Pretiosa in* und ℣. †*Benedicat vobis.* ℣. †*In conspectu adorabo* ... und ℣. †*In conspectu* ... *Domine.*

V. Modus:
All. ℣. *Te Martyrum candidatus*, ℣. *Bene fundata*, ℣. *Assumpta est*, ℣. *Te gloriosus apostolorum*, ℣. †*Exite de medio*, ℣. †*Non derelinquet.*

VI. Modus:
All. ℣. *Domine in virtute* und ℣. †*Magnificat.*

VII. Modus:
All. ℣. *Exsultate Deo* und ℣. †*Nihil inquinatum.* ℣. *Confitebuntur caeli* und ℣. †*Exultabo et laetabor.*

VIII. Modus:
All. ℣. *Tanto tempore*, ℣. *Crastina die*, ℣. *Benedictus es Domine.* ℣. *Dicite in gentibus* und ℣. *Spiritus est qui*, ℣. †*Videbitis et gaudebit* und ℣. †*Discite a me.* ℣. †*Convertisti planctum* und ℣. †*In multitudine.* ℣. *Sancte Paule apostole* und ℣. *Sancte Michael.* ℣. *Verbo Domini* und ℣. *Angelus Domini descendit.* ℣. *Spiritus ejus ornavit* und ℣. *Surrexit Dominus vere.*

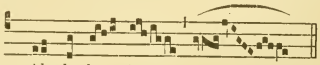
---

[1] Die All. ℣. *Vox turturis* und ℣. *Pro omnibus* haben das Anfangstück bis zum Vers gemeinsam.

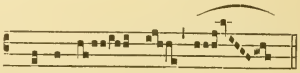
[2] An diese Melodie erinnern in ihren Versen auch die All. ℣. *Laudate pueri*, ℣. *Suscitans a terra* und ℣. *Quam pulchri super*, welche dasselbe Anfangstück haben.

Charakteristisch und stilbestimmend für die klassische Allelujaform ist, wie angedeutet, die Wiederholung der Anfangspartie mit dem Jubilus am Ende des Verses. Treten wir auf Einzelheiten ein, so ist zunächst zu beachten, daß ebensowenig wie die Gradualresponsorien für die Feste ausgedehntere Melismen vorsehen als für die gewöhnlichen Tage, eine solche Rücksicht bei der Festlegung der Allelujagesänge gewaltet hat. Die Melismatik bildet überhaupt nicht das Kennzeichen eines liturgischen Vorranges, sondern rechtliches Eigentum des Solisten und der liturgischen Situation, für welche er um seine Mitwirkung angegangen wird. Daher sind die beiden Alleluja vom Pfingstsonntag nicht reicher als zahlreiche andere, und die Sonntage nach Pfingsten prangen zum Teil in außerordentlichem Melismenschmuck. Eine Scheidung der Allelujamelismen nach dem Charakter des Tages, für welchen sie bestimmt sind, ist darum nicht angängig; ihre stilistische Betrachtung hat lediglich musikalische Gesichtspunkte zugrunde zu legen.

In den meisten Fällen hat das Initium — so sei das Anfangstück über den vier Silben des Wortes Alleluja benannt — die Gestalt einer kurzen Periode; es beginnt steigend und fällt auf der letzten Silbe. Diese Formung empfahl sich mit Rücksicht darauf, daß es vom Chor zu wiederholen ist, bevor der Jubilus darangeschlossen wird. Dieser aber, als Äußerung der durch das Wort Alleluja in Schwingung versetzten Christenfreude, ist meist von größerer Ausdehnung als das Initium. Es gibt daher nur sehr wenige Beispiele eines ganz kurzen Jubilus.

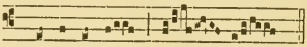


All. ℣. *Jubilate Deo omnis:* Al - le-lu - ia.



All. ℣. *Confitemini Domino et invocate:* Al-le - lu - ia.

Ein Beispiel für kürzeste Ausdehnung auch des Anfangstückes.

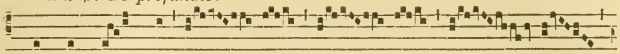


All. ℣. *Verba mea:* Al-le-lu-ia.

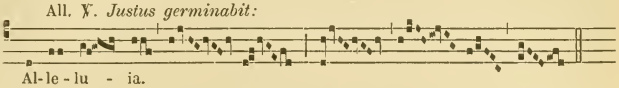
Vergleiche noch die All. ℣. +*Auditui meo*, *Ego autem cantabo, Surrexit Christus qui*, +*Ecce virgo concipiet.*

Das äußerste Maß von Ausdehnung eines Alleluja mit seinem Jubilus im traditionellen Choral liegt vor z. B. in dem

All. ℣. *De profundis:*



All. ℣. *Justus germinabit:*

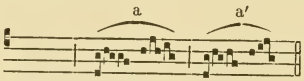


Vergleiche auch die All. ℣. *Justus ut palma* (oben S. 13), ℣. *Amavit eum*, ℣. *Post dies octo*, ℣. *Exivi a Patre* usw.

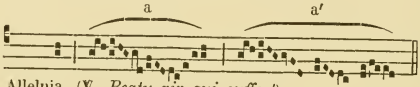
Die allelujatischen Jubili überraschen durch die außerordentliche Mannigfaltigkeit ihrer formalen Gestaltung und ihres inneren Ausdruckes. Es liegt in ihrer Natur, daß sie sich mit Vorliebe in hohe Tonlage begeben und dort auf längere Strecken verweilen. Ihr Bau ist zahlreicher Spielarten fähig. Meist aber macht der Jubilus von der Technik der Wiederholung eines melodischen Gliedes Gebrauch. Diese Wiederholung hat nur auf der tiefsten Stufe musikalischer Betätigung den Zweck, eine melodische Linie zu verlängern. Im Bereiche der Kunst kommt ihr die Aufgabe zu, ausgedehnte Entwicklungen klar und übersichtlich zu disponieren. Wenn der Architekt einen Mittelbau von symmetrischen Konstruktionen einrahmt, einem Hauptschiff zwei symmetrische Nebenschiffe zugesellt, so gehorcht er nur einer jener Normen, die der Schöpfer seinem eigenen und größten Werke, dem menschlichen Körper, aufgedrückt hat. Nicht anders wirkt die Wiederholung in der Musik, der wir im Formenschatze des Chorals bereits in der Struktur des antiphonischen und des responsorialen Gesanges begegnet sind. Unschwer verständlich ist es aber, daß die alten Sänger ihr auch in der textlosen Melismatik einen beherrschenden Platz eingeräumt haben; ihnen drängte sich die Erkenntnis auf, daß die wortlose Lyrik einer straffen Gliederung und Beziehung der Teile, der äußeren Abrundung und Symmetrie nicht entbehren könne, wenn sie mehr als ein planloses Auf- und Absingen bedeuten solle. Es wird auch kein Zufall sein, daß derartige Erwägungen in einer Kunst lebendige Gestalt annahmen, die durch römische Sänger fixiert und der Nachwelt überliefert worden war. War doch Systematik und planmäßige Durchdringung geistiger Aufgaben von jeher eine starke Seite des römischen Ingenium[1].

[1] Diese ästhetische Betrachtung ist nicht überflüssig. Lange litt die Melismatik mit anderen Schöpfungen der Alten an unbilligster Beurteilung von

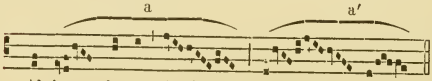
So erscheint die Wiederholung in den allelujatischen Melismen als das wichtigste formbildende Prinzip. Von den verschiedenen Möglichkeiten ihrer Verwendung ist eine so gut wie auszuschalten, diejenige, welche einen Jubilus lediglich aus einem Gliede und seiner unveränderten Wiederholung bildet. Man muß das Zusammenhanglose einer Struktur wie a a gefühlt haben. Wird die Wiederholung nicht um ein neues Glied bereichert, so ist sie wenigstens etwas variiert (also a a′). Vergleiche:



Alleluia. (℣. *Dicite in gentibus*)



Alleluia. (℣. *Beatu vir qui suffert*)



Al-le - lu-ia. (℣. *Quinque prudentes*)

Jedesmal unterscheiden sich die Glieder durch leichte Veränderung des Schlusses. Im letzten Beispiel greift die Wiederholung über das Trennungszeichen hinweg bis auf das Initium bis zur Silbe *-le-* zurück; sonst, und das ist die Regel, beginnt die zu wiederholende Figur mit dem Jubilus selbst. Vergleiche noch All. ℣. *Eripe me*, ℣. *Laudate pueri*, sowie ℣. *Corona tribulationis*, eine neuere Singweise[1].

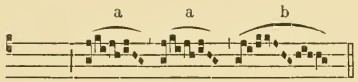
Meist indessen tritt der Wiederholung ein neues, gegensätzliches Glied gegenüber; gelegentlich sind es auch mehrere, die der Wieder-

seiten oberflächlicher und tendenziöser Schriftstellerei. Kein Geringerer als der Wortführer des Kampfes gegen den traditionellen Choral prägte das geschmackvolle Wort von der »Kodizesgurgelei«. Diejenigen aber, welche die Scheu vor der verfehmten Kunst überwanden und ihre Geheimnisse aus der Nähe zu schauen unternahmen, trauten zuerst ihren Augen kaum vor der Fülle von Schönheit, die sich ihnen auftat. Das vatikanische Meßgesangbuch gestattet heute jedermann einen direkten Einblick in diese eigenartige Formenwelt mittelalterlicher Melodik.

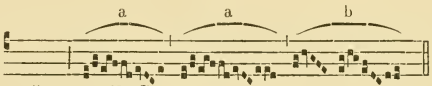
[1] In cap. XV seines Micrologus nennt Guido diese Wiederholung und ihre Variierung ausdrücklich ein vortreffliches Mittel zur Herstellung wirkungsvoller und kunstgerechter Gesänge. Vgl. hierüber Wagner, Elemente des gregorianischen Gesanges[2] S. 133 ff.

holung auf diese Weise zu ihrer ästhetischen Wirkung verhelfen. In der mannigfachen Art aber, wie sie zu ihrer Umgebung in Beziehung gesetzt sind, offenbart sich ein hochentwickelter Sinn für den logischen Verlauf einer melodischen Linie. Sämtliche Typen dieses interessanten Verfahrens hier vorzulegen, ist nicht möglich, schon deshalb, weil viele Allelujamelodien über lokale Verwendung nicht hinausgekommen und längst aus den Büchern verschwunden sind. Indessen gestatten diejenigen des vatikanischen Graduale einen ausreichenden Einblick in die Technik der liturgischen »Lieder ohne Worte«.

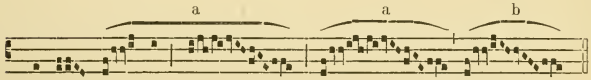
Sehr beliebt war die Struktur a a b, die in zahlreichen Varianten vorliegt.



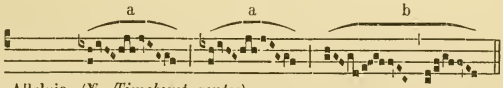
Allelu - ia. (℣. *Sancti tui*)



Allelu - ia. (℣. *Post partum*)

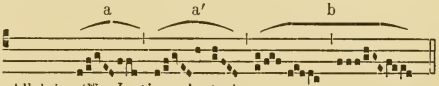


Al-le - lu - ia. (℣. *Post dies octo*)



Alleluia. (℣. *Timebunt gentes*)

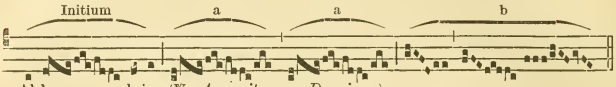
Im ersten und dritten dieser Beispiele lehnt sich b motivisch an a an und besitzt deren Ausdehnung, während es im zweiten und vierten Beispiel melodisch selbständig und im vierten sogar von größerer Ausführlichkeit ist. Eine Variante dieser letzten Form bildet der Jubilus des



Alleluia. (℣. *Justi epulentur*)

Hier erscheint a bei der Wiederholung variiert und etwas verlängert; b könnte wegen seiner Zweiteilung auch als doppelgliedrig

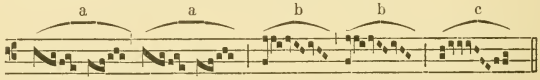
aufgefaßt werden, so daß sich die Struktur a a′ b c ergäbe. Weiter noch geht die selbständige Entwicklung des b im



(℣. *Amavit eum Dominus*)

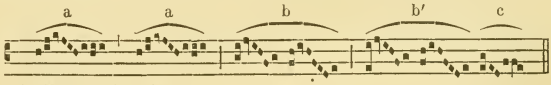
Dies Beispiel ist noch deshalb bemerkenswert, weil a selbst nur das Initium leicht variiert wiederholt. Andere Jubilen dieser Art sind All. ℣. *Dulce lignum*, ℣. *De profundis*, ℣. *Tu es sacerdos*, ℣. +*In Deo speravit*, dieses wie ℣. *Post dies octo* auf das Initium übergreifend, ℣. +*O vos omnes*, ℣. +*Tu gloria Jerusalem*, ℣. +*Lingua pravorum*, ℣. *In exitu Israel* (a a′), ℣. *Justus ut palma* (a a′) usw.

Nicht so häufig findet eine Wiederholung zweier Glieder statt (a a b b); sie ist aber von besonderem Reize:



Alleluia. (℣. *Oportebat pati*)

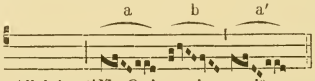
Dieselbe Struktur erscheint noch im All. ℣. *Magnus Dominus* in der Form a a b b′ c:



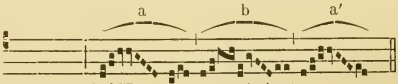
Alleluia. (℣. *Magnus Dominus*)

Die Variante zu Beginn von b′ soll lediglich die Verbindung mit dem Vorhergehenden erleichtern, fällt demnach unter die uns bekannte Regel der melodischen Anpassung. Im All. ℣. *Beatus vir sanctus Martinus* wird das erste a durch das Initium selbst dargestellt; auch entwickelt sich c zu weiten Linien.

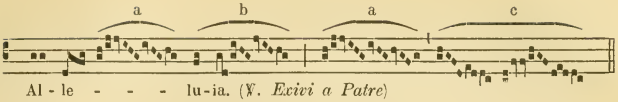
Wird die Wiederholung durch ein Zwischenglied aufgehalten, so ergeben sich Schemata wie a b a:



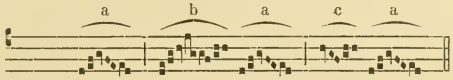
Alleluia. (+℣. *Qui me invenerit*)



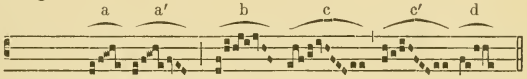
Alleluia. (℣. +*Verumtamen existimo*)



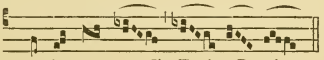
Im letzten Beispiel greift die Wiederholung auf das Initium zurück und wird der Jubilus durch ein *c* abgeschlossen, dessen Ausdehnung der von a und b angepaßt ist. Sogar eine Form wie a b a c a kommt vor, mehrmalige Wiederholung durch Zwischenglieder unterbrochen:



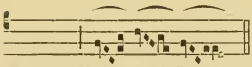
Die Struktur a a′ (verlängert) b, c c′, d hat das Alleluja von Allerheiligen:

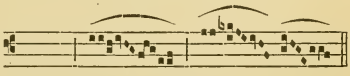


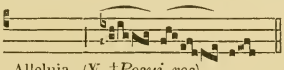
Auch die Technik der motivischen Arbeit, die einen mehr intimen Zusammenhang zwischen den Teilen eines Jubilus schafft, war dem Mittelalter bekannt und gern zur Anwendung gebracht. In dem Jubilus:

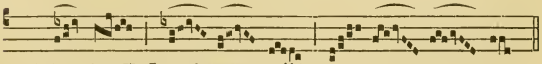


ist der Jubilus nur aus der Figur über der Silbe -*ia* gebildet, die so oft eine Stufe abwärts geführt wird, bis der Finalton erreicht ist. Vergleiche weiter:

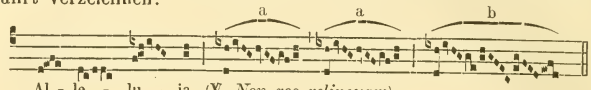








Im letzten Jubilus sind zwei Figuren motivisch wiederholt. Ein Meisterstück seiner Gattung ist aber der Jubilus des Alleluja, das bereits die ältesten Handschriften für den Sonntag nach Himmelfahrt verzeichnen:

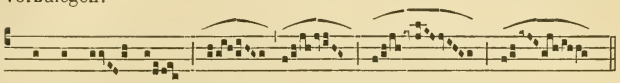


Es verlohnt sich, die Detailarbeit vorzunehmen. Das Initium zerfällt in zwei fast gleiche Gruppen, eine tiefere (*Alle-*) und eine höhere (*-luia*). Im ganzen stellen sie einen sinnig ausgeschmückten Aufschwung dar. Ihr mittlerer Ton ist *F*, zugleich höchster Ton der ersten Gruppe und tiefster der zweiten; was die erste unter *F* fällt, steigt die zweite, eine Quarte, *C–F* und *F–b*. Beide Gruppen ergänzen sich, sind aufeinander bezogen und bilden eine ebenmäßig gebaute melodische Einheit.

Nicht minder kunstreich verläuft der Jubilus. Er hat die Form a a b, wobei auch b von a beeinflußt erscheint; ja es ist nur ein erweitertes a, erweitert, um einen passenden Abschluß zu erzielen. Der Jubilus hat auf der Tonika *D* abzuschließen; diese wird aber nicht einfach dem a angefügt, sondern dieses entwickelt sich weiter in die Tiefe so lange, bis ein motivierter Abschluß vorhanden ist.

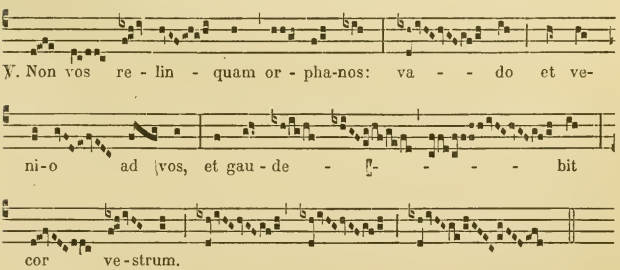
Es versteht sich, daß der Jubilus, wenn ein intimerer Zusammenhang mit dem ihm vorhergehenden Melodiestück beabsichtigt ist, aus diesem die höhere Gruppe herausgreift und weiterbildet; seinem Charakter als Erguß gottbegeisterter Freude entspricht das am meisten. Darum hält er sich zunächst nicht nur an den Umfang dieser zweiten Gruppe, der Quarte *F–b*, sondern auch an ihre Motive. Die Quinte *D–a* tritt nicht von ungefähr an die Spitze des Jubilusthema a; sie bildet gewissermaßen den Extrakt aus dem was vorausgeht. Ihr erster Ton *D* beginnt das ganze Stück und ihr zweiter Ton *a* beschließt es; beide Töne kehren dazu in den beiden Gruppen am meisten wieder, das *D* im *Alle-* viermal, das *a* im *-luia* dreimal. Bevor also der Sänger dem Jubilus sein Recht gibt, faßt er in schwungvoller Linie das Vorhergehende zusammen. Das Jubilusthema a aber ist aus den Figuren von *-luia* gewonnen, sein dritter Teil b läßt das zugrunde liegende Motiv, einen absteigenden Gang, der den Climacus von a weiterbildet, hinabgleiten; das Motiv vollzieht in sich selbst und durch allmähliche Verkürzung den Schluß, wobei auch die Spitzen der absteigenden Figuren eine schrittweise fallende Linie ergeben: *b–a–g–f*, eine wirksame Art der Kadenzbildung.

Daß die Glieder, aus denen sich die Jubilen zusammensetzen, gern das Aussehen von kurzen Perioden haben, wird der Leser vielen der Beispiele entnommen haben. Es sei hier aber noch eigens betont. Sie heben sich, bleiben auf der erreichten Höhe und senken sich wie die großen Bögen der antiphonischen oder responsorialen Perioden mit Text. Es genügt daher, hier nur noch ein Beispiel vorzulegen:



Man beachte da auch die prachtvolle Steigerung bis zum hohen *e*, dem Gipfelpunkt des Jubilus; das dritte Glied ist nur die Bekräftigung und Erweiterung des zweiten. Ähnlich noch All. ℣. *Videbitis et gaudebit* u. a.

Der zweite Teil des Allelujagesanges, sein Vers, läßt sich in seiner melodischen Führung als eine Verbindung mehrerer responsorialer Perioden bezeichnen, die aber nur selten auf den Zusammenhang mit dem Vorhergehenden verzichten. Das im Initium und dem Jubilus ausgebreitete Material wird in vielen Fällen in den Vers hineingeleitet. Am häufigsten beginnt der Vers mit einem Zitat aus dem Initium oder bezieht von dort das Material für seine ganze erste Periode. Man vergleiche den folgenden Vers mit seinem Alleluja demjenigen auf der vorigen Seite:



Die Worte *Non vos relinquam* wiederholen die Figuren von *Alle-*, während *orphanos* die erreichte Höhe anmutig umspielt. Die Figuren von *vado* sind die Jubilusgruppe a; ihr tritt bei *et venio* eine in die Tiefe gerichtete Gruppe gegenüber, bis bei *ad vos* die Linie wieder in die Mittellage sich begibt. Auf der Akzentsilbe von *gau-*

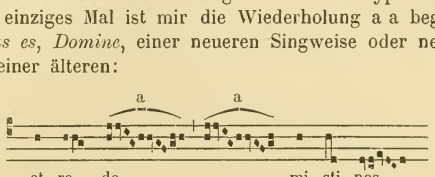
debit erscheint das Versmelisma, das in seinem ersten Teile fallende zweitonige Figuren, Clives, im zweiten steigende, Podati, aneinanderreiht, bis der Anschluß an a erreicht ist, worauf die stilgemäße Wiederholung der Anfangspartie vor dem Vers sich ungezwungen anschließt.

Es ist wenig wahrscheinlich, daß alle diese Einzelheiten dem Sänger dieses Alleluja zum Bewußtsein gekommen sind; niemand aber kann die mustergültige Durchsichtigkeit seines Aufbaues bestreiten. Daß die Verwendung des melodischen Materials des Anfangstückes für den Vers nicht allein dasteht, wird das Studium der folgenden Verse außer Zweifel rücken: ℣. *Christus resurgens*, ℣. *Loquebantur variis* (vgl. *variis* und *-luia* mit Jubilus), ℣. *Posuisti Domine*, ℣. *Dulce lignum*, ℣. *Sancti tui florebunt*, ℣. *Venite ad me*, ℣. *De profundis*, ℣. *Multifarie olim*, ℣. *Haec est vera*, ℣. *Confitebuntur caeli* u. a. Hier entnimmt der Vers seine Initiale dem Anfangstück oder zitiert dieses in anderer Weise. Im ℣. *Solve jubente Deo* schließt die erste Periode (bei *jubente Deo*) mit der Finalis des Jubilus. Im All. ℣. *Angelus Domine descendit* greift der Sänger erst in der zweiten Periode (mit *et accedens revolvit lapidem*) auf das Initium und den Jubilus zurück, ebenso im All. ℣. *Ego sum pastor* (bei *et cognosco oves*). Das All. ℣. *Surrexit Dominus vere* besteht lediglich aus der zweimaligen Wiederholung der Anfangspartie (A A A[1]); All. ℣. *Post dies octo* formt seine beiden Perioden gleich, so daß die Partie vor dem Vers und deren Wiederholung am Ende des Verses zwei gleiche Perioden einrahmen (A B B A). Im All. ℣. *Laudem Domini* beginnen die zweite und die dritte Periode gleich. Ähnlich die ℣. *Deus autem noster* (A A A wie ℣. *Surrexit Dominus vere*) und ℣. *Verba mea* (Jubilus = *auribus percipe* = *intellige*), ℣. *Confitebuntur caeli* (*mirabilia tua* = *veritatem tuam*), ℣. *Exivi a Patre*, dessen ganzer Vers dieselben Motive der Anfangspartie in anmutigem Spiele mehrmals verknüpft (*Exivi a* = *-le-*; *Patre*, dasselbe variiert; *et veni in mundum — iterum* = *-leluia* bis *; *relinquo* = *Exivi* = *-le-*; *mundum* = *-alle-*; *et vado* = *-lelu-*; *ad Patrem* = *-luia* und Jubilus).

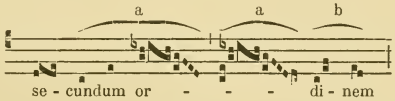
Mehr als durch solche melodische Anklänge wird die stilistische Form des Verses meist durch eine ausgedehnte Vokalise bestimmt, ein Gegenstück zum großen Versmelisma der Gradualresponsorien. Wie dieses bedeutet es ohne Zweifel eine Konzession an den Vorsänger und seine Fertigkeit, steht aber vorzugsweise über

[1] Große Buchstaben bezeichnen die Perioden des ganzen Gesanges, kleine die Melismenstücke.

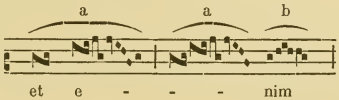
Worten, deren Inhalt solchen melodischen Schmuck verträgt und sie zum melismatischen Sammelpunkt des Verses prädisponiert. Ihre Gestalt ist diejenige eines begeisterten Aufschwunges, ihre äußere Struktur lehnt sich naturgemäß an die Typen des Jubilus an. Ein einziges Mal ist mir die Wiederholung a a begegnet, im ℣. *Dignus es, Domine*, einer neueren Singweise oder neueren Anpassung einer älteren:



Der Melodiesturz bei *-misti* erlaubt es nicht, diese letztere Figur als b dem wiederholten a organisch anzugliedern. Man darf dieses im Graduale Vaticanum einzig dastehende allelujatische Melisma auf Rechnung des Bearbeiters der Singweise für das neue Fest setzen. Wie sich die alten Melodien in diesem Falle verhalten, lehrt z. B. das All. ℣. *Juravit Dominus*:



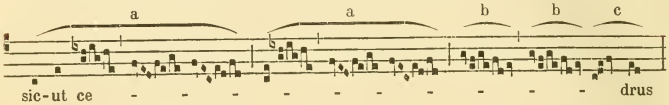
Wie a hier die Silben *-cundum* für sich beansprucht, darf man die abschließende Figur über *-dinem* als b zum a in Beziehung setzen. Ebenso im All. ℣. *Confitebuntur*.



Im All. ℣. *Lingua pravorum* erklärt sich das Melisma über *peribit* (a a) als Bestandteil der Wiederholung des ganzen Anfangstückes, die noch bis *autem* reicht. Das Melisma aber im ℣. *Juravit Dominus* hat unverändert oder variiert noch in anderen Allelujaversen Aufnahme gefunden: ℣. *Justus ut palma* und den die gleiche Melodie benutzenden Verse (vgl. oben S. 404) ℣. *Veni sancte*, ℣. †*Rogavi pro te*, ℣. *Post partum*, ℣. *Amavit eum* (diese beiden IV. Modi!).

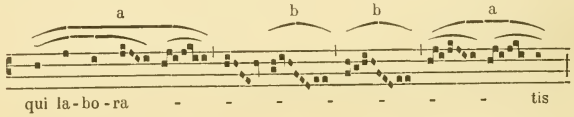
Bevorzugter Typus ist a a b, der sich außer den angeführten noch mit zahlreichen Beispielen belegen läßt. Man vergleiche

℣. *Christus resurgens* (bei *mors*), ℣. *Eripe me* (bei *insurgentibus*), ℣. *Loquebar Domine* (bei *in conspectu regum*), ℣. *In dies resurrectionis* (bei *praecedam*), ℣. *Levita Laurentius* (bei *operatus*), ℣. *Adorabo ad templum* (bei *confitebor*) usw. Die Struktur a b a c hat das Melisma auf *et florebit* im ℣. *Justus germinabit;* zwei Glieder wiederholt das Melisma des ℣. *Justus ut palma:*



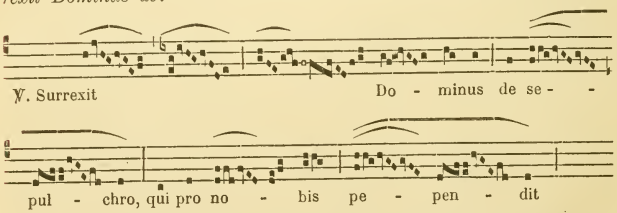
Hier ist auch die Kleinarbeit von Interesse. Das ungewöhnlich ausgedehnte Melisma wird verständlich, wenn man sich daran erinnert, was die Zeder des Libanon im Munde des Psalmisten zu bedeuten hatte: das höchste an Majestät und Pracht.

In anderer Weise arbeitet das Versmelisma mit doppelter Wiederholung im Allerheiligenalleluja ℣. *Venite ad me omnes:*



Das erste Glied a besteht selbst aus der Wiederholung eines Motivs. Ein jüngeres Beispiel des Typus a a b b c liefert der ℣. *Vos estis qui* (bei *sedeatis*).

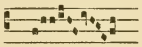
Reich an motivischer Verwendung von Figuren ist der ℣. *Surrexit Dominus de:*



Die Worte *de sepulchro* und *pependit* sind gleich behandelt.

Mehrmals zitiert der Vers Teile des Jubilus; so im All. ℣. *Tu es sacerdos*, wo das Melisma der letzten Silben von *secundum* und *ordinem* die Finale des Jubilus wiederholt, im All. ℣. *Magnus Dominus*, wo das Melisma auf der letzten Silbe von *civitate* den größten

Teil des Jubilus wiederholt. Vergleiche auch ℣. +*Felix es sacra*, Melisma auf *laude* = Jubilus und ℣. +*Tamquam filius*, dessen erste Periode bei *dico* seine Finale dem Jubilus entlehnt. Endlich sei noch vermerkt, daß die Figur:



die in den Allelujaliedern der Weihnachtzeit (typische Melodie II. Modi ℣. *Dies sanctificatus*, oben S. 399) so häufig ist, gelegentlich in einem Alleluja anderer Tonart vorkommt, so im ℣. *Memento Domine* (auf *Domine*) und daß das Versmelisma des All. ℣. *Deus qui sedes* (auf *thronum*) identisch ist mit dem Melisma auf *corde* im Verse des Gradualresponsorium *Clamaverunt* (vgl. S. 394). Solche Reminiszenzen sind Ausnahmen und verstoßen nicht gegen die Regel, daß Alleluja und Gradualresponsorium in der Melismatik ihre eigenen Wege gehen[1].

Will man die stilistische Verschiedenheit der Hauptvertreter des melismatischen Gesanges in der Messe in eine Formel kleiden, so darf man sagen, daß Tractus und Graduale mit wandernden Melismen arbeiten und damit der Hauptsache nach auf einem archaischen Standpunkte geblieben sind, während das Alleluja zur intensiven Verwendung der Technik melodischer Wiederholung zugunsten einer übersichtlichen und kunstgerechten Disposition der Melismen fortgeschritten ist. Im Tractus und Gradualresponsorium offenbart sich mehr die orientalische Grundlage des Chorals, im Allelujagesange mehr die Eigenart der Lateiner mit ihrem Streben nach Ordnung und Klarheit. Der Stilgegensatz findet seine Bestätigung in der geschichtlichen Tatsache, daß die Allelujagesänge als Ganzes in der Liturgie einer jüngeren Redaktion angehören als die Gradualresponsorien und Tractus. So erklären sich auch die zahlreichen Verschiedenheiten der alten Gesangbücher gerade in den Allelujagesängen; im Gegensatz zu den anderen Stücken des liturgischen Gesanges stand die Wahl der Allelujalieder lange zum Teil frei, und mancherorts wurde an demselben Tage ein anderes Alleluja als in anderen Kirchen gesungen[2].

[1] Das All. ℣. *In exitu Israel* des 21. Sonntags nach Pfingsten ist über Motive des ℟. *Christus resurgens* der Osterprozession gebaut. Vgl. die Revue du chant grégorien III p. 35 ff.

[2] Vgl. darüber die Revue du chant grégorien VI p. 158, IX p. 168, XII p. 7 ff., XIV p. 54 ff.

VII. Kapitel.

Die Offertorien mit ihren Versen[1].

Seit seiner melodischen Festlegung durch die römische Schola Cantorum klafft zwischen der Bezeichnung des Opfergesanges und seinem musikalischen Charakter ein Zwiespalt. »Antiphona ad Offerendam« heißt er in den ältesten Quellen, und man wird ihn in eine Reihe mit der Antiphona ad Introitum und ad Communionem stellen. Wir müssen in der Tat annehmen, daß seine melodische Faktur zuerst derjenigen der anderen Meßantiphonen nahegekommen ist. So aber wie alle Gesangbücher ohne Ausnahme ihn überliefern, hat er nichts von einer Antiphone an sich, ist vielmehr ein echter solistischer Responsorialgesang: seine Ausführung in der Verteilung auf Chor und Solo, wie sein melodischer Stil und das Maß der melodischen Ausweitung des Textes mit ihrer entschiedenen Neigung zur Gruppenmelodik[2] zwingen ihn, sich dem Tractus, Gradualresponsorium und Alleluja anzuschließen. Es fehlt ihm aber nichts an Eigenart. Sieht man davon ab, daß er in alter Zeit nur zwei Stücke des VII. Modus aufweist — Off. *Confitebuntur* und *Eripe me Deus*, zu denen sich im Graduale Vaticanum noch zwei andere gesellt haben, Off. *Non duplices* und *Regina postquam vidit* — so überrascht er durch eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der Form und des Ausdruckes, zumal wenn man die seit dem 13. Jahrhundert

[1] Vgl. Teil I[3], S. 106 ff.

[2] Längere Syllabik wird man nur ausnahmsweise antreffen, niemals mehr als fünf Silben. Ich habe mir die Mühe genommen und alle Offertorien auf diesen Punkt hin untersucht. Das Resultat ist, daß vier oder fünf unmittelbar aufeinanderfolgende Silben nur in den folgenden wenigen Offertorien mit je einer Note versehen sind: Off. *Benedixisti (captivita-)*, Off. *Benedic anima mea et renova-)*, Off. *Benedicam Domino (providebam)*, Off. *Beata es virgo (quae omnium por-)*, Off. *Benedictus es . . . non tradas (-das calumnian-)*, Off. *Justorum animae (-lis insipi-)*, Off. *Erit vobis hic dies (in progenies)*, Off. *Gloriabuntur (scuto bonae vo-)*, Off. +*Recordare virgo (-tionem suam)*, Off. *Calix benedictionis (participati-)*, Off. +*Non habemus (-etum labio-)*, Off. +*Regina postquam (prae stupore)*, Off. +*Non duplices (sine confusi-)*. Nichts beleuchtet mehr die stilistische Eigenheit des Offertoriums als diese einfache Feststellung.

bis auf ganz wenige Ausnahmen allgemein aufgegebenen Soloverse in Betracht zieht.

Die Fälle melodisch gleicher Wiedergabe verschiedener Texte sind ziemlich zahlreich und betreffen sowohl Feste, die im späteren Mittelalter eingerichtet wurden, als auch neuere. Hier die Liste:

I. Modus:

Off. *Stetit angelus* übertragen auf Off. *Tu es Petrus, Stetit pontifex, Justorum animae* und †*Inclinet Dominus.* Off. *Offerentur* (heute *Afferentur*) *regi* übertragen auf Off. †*Revertere in terram.* Off. *Jubilate Deo* übertragen auf Off. *Confitebor tibi* und Off. †*In conspectu angelorum.* Off. *Custodi me* übertragen auf Off. †*Conclusit me.* Off. *Confitebor tibi in toto* übertragen auf Off. †*Benedicite Dominum omnes.*

II. Modus:

Off. *Veritas mea* übertragen auf Off. *In omnem terram,* Off. *Dextera Domini* und Off. †*Det vobis.* Off. *Anima nostra* übertragen auf Off. †*Majorem caritatem.* Off. *Laudate Dominum* übertragen auf Off. †*Quando orabas.*

III. Modus:

Off. *Domine vivifica* übertragen auf Off. †*Ego dilecto;* vgl. auch Off. *Domine, fac mecum* IV. Modi. Off. *Sperent in te* übertragen auf Off. †*Tuam coronam.* Off. *Constitues eos* übertragen auf Off. *Benedictus sit.* Off. *Benedictus es . . . in labiis* benutzt für Off. †*Cognoscetur Dominus* und Off. †*Benedictus es . . . et non tradas* (VIII. Modi!).

IV. Modus:

Off. *Laetentur caeli* übertragen auf Off. †*Tulerunt Jesum.* Off. *Exsultabunt sancti* übertragen auf †*Introibo ad.* Off. *Confirma hoc* übertragen auf Off. †*Sacerdotes Domini.* Off. *Oravi Deum* übertragen auf Off. †*Honora Dominum* und Off. †*Doctrinam quasi.* Off. *Illumina oculos* übertragen auf Off. †*Non participentur.*

V. Modus:

Off. *Reges Tharsis* übertragen auf Off. †*Afferte Domino.* Off. *Sicut in holocausto* übertragen auf Off. †*Introibo in domum.* Off. *Sanctificavit Moyses* benutzt für das Off. †*Ingressus Aaron* (VI. Modi).

VI. Modus:

Off. *Confitebor Domino* benutzt für das Off. †*Invocavit Altissimum.* Off. *In virtute tua* übertragen auf Off. *Desiderium animae.* Off. †*Ambulate in dilectione* und Off. †*Benedictio perituri.*

Off. *Domine Deus in simplicitate* übertragen auf Off. †*Non habemus hic.*

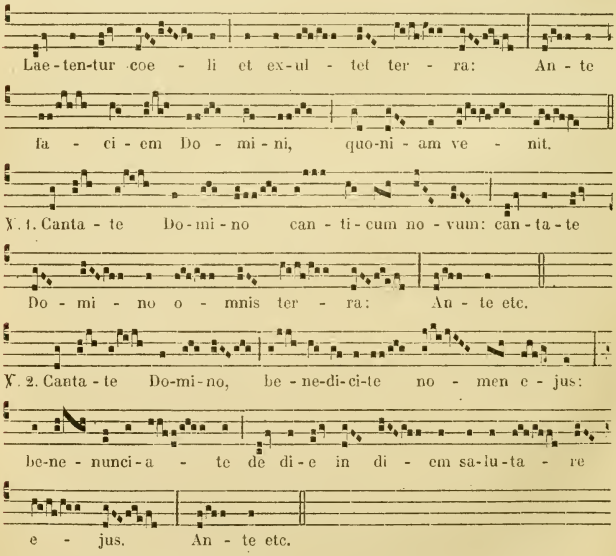
VII. Modus:

Off. *Confitebuntur caeli* übertragen auf Off. †*Non duplices.*

VIII. Modus:

Off. *Diffusa est gratia* übertragen auf Off. †*In me gratia.* Off. *Levabo oculos* übertragen auf †*Adducam eos.* Off. *Posuisti Domine* übertragen auf Off. *Angelus Domini*, Off. †*Assumpta est* und Off. †*Post partum virgo.* Off. *Si ambulavero* übertragen auf Off. †*Viam mandatorum.* Off. *Benedictus qui venit* benutzt für das Off. *Improperium.*

Eines der einfachsten und mit seinen beiden Versen kürzesten Offertorien des ganzen Kirchenjahres, das sich zugleich bis in das Jahrhundert der tridentinischen Reformen als letzter Rest des alten Reichtums erhalten hat, ist das folgende der Mitternachtsmesse von Weihnachten, »*in primo galli cantu*« oder »*in gallicinio*«, wie es in den ältesten Büchern heißt. Es folgt hier in der Lesart der beiden Karlsruher Handschriften St. Peter 16 und 15 aus dem 15. und 16. Jahrhundert.

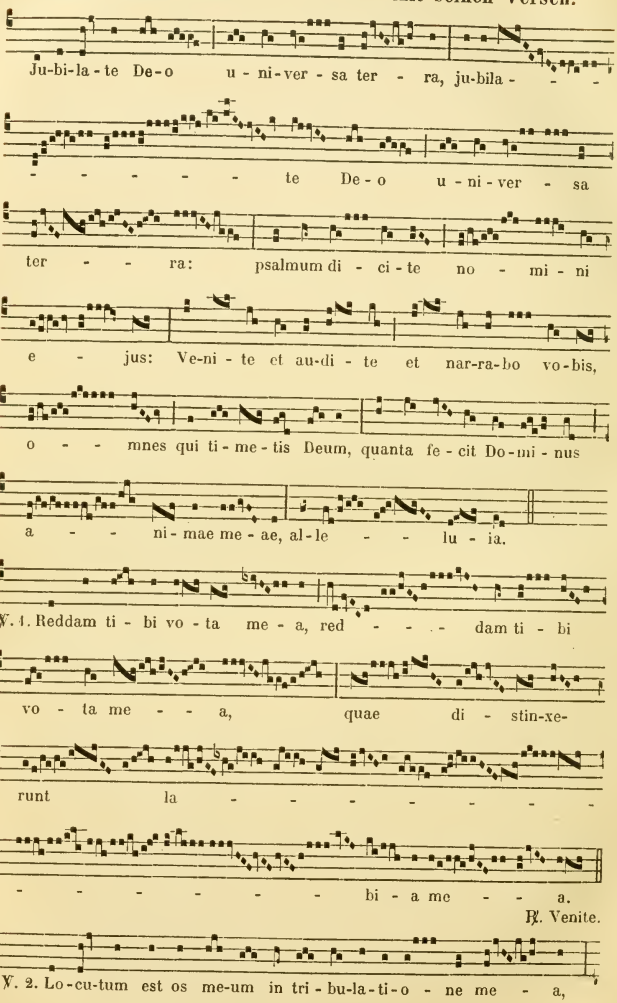


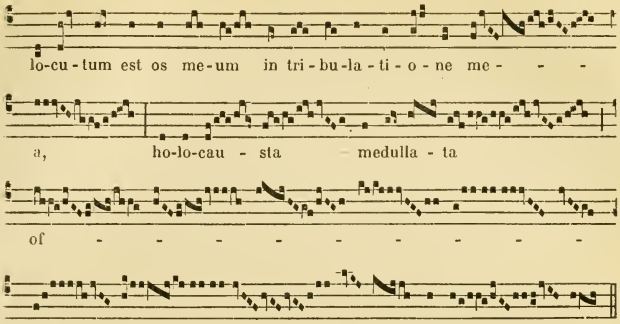
Wie in allen alten Chorälen, spiegelt sich die Gliederung des Textes in der Disposition der Perioden und melodischen Glieder ab. Das Mittelglied — *ante faciem Domini* — bildet den melodischen Höhepunkt, dem das Vorhergehende zustrebt und von dem das Folgende bis zur Finalis bei *venit* wegleitet. Auch die beiden Verse sind einfach gebaut; ihre zweiten Hälften von *cantate* bzw. *de die* an greifen die Melodie des Hauptsatzes von Anfang an wieder auf und bereiten so auf die natürlichste Weise die übliche Wiederholung nach dem Verse vor: *Ante faciem.* Diese Überleitung des Verses in die der Repetenda unmittelbar vorausgehende Partie ist uns aus den Offiziumsresponsorien bekannt. Auch sonst gleicht unser Offertorium eher einem Offiziumsresponsorium, nur daß die beiden Verse nicht in einem der acht typischen responsorialen Psalmtöne abgefaßt sind; ihr gleiches melodisches Initium entspricht dem gleichen Wortlaute: *Cantate Domino.*

Offertorien von solcher Einfachheit und Kürze sind eher Ausnahmen. In der Regel übertrifft das Offertorium mit seinen Versen und der Repetenda alle übrigen Meßgesänge an Ausdehnung; an melodischer Fülle erreicht es das Gradualresponsorium, ja geht nicht selten darüber hinaus. Meist verzichtet es aber auf melismatische Zäsuren, geradeso wie das Offiziumsresponsorium, liebt dafür Melismen im Inneren der Worte, vor allem aber eine lange Vokalise am Ende der Verse oder wenigstens des letzten Verses, ein echtes Neuma. Eine absichtliche Nachahmung des Pneuma im Offiziumsresponsorium braucht hier nicht vorzuliegen. Das Neuma war ja auch im antiphonischen Stil ein beliebter Festschmuck oder ein Mittel, die Dauer des Gesanges zu verlängern. Die Opferung der in der Kirche anwesenden Gläubigen am Altare erheischte in der Tat meist einen langen Offertoriumsgesang. Im ganzen unterscheidet sich aber die Offertoriumsmelismatik von derjenigen der Tractus und Gradualresponsorien; sie ist nicht wie diese vornehmlich eine Interpunktionsmelismatik, sondern ergießt sich mehr über den ganzen Text, um bald diese, bald jene Silbe zu bevorzugen. Ein charakteristisches Beispiel dafür liefert das Offertorium *Jubilate Deo universa*, das hier mit seinen Versen vollständig folgen möge, da es uns noch mit anderen Eigenheiten bekannt macht. Die Lesart ist diejenige der Grazer Handschrift 807 aus dem 12. Jahrhundert, eines Gesangbuches deutscher Tradition[1]:

[1] Über ihre Eigenheiten vgl. Teil II S. 443 ff. Das Graduale Vaticanum hat die romanische Fassung, natürlich ohne die Verse. Eine Schriftprobe der Grazer Handschrift Teil II S. 323.

Offertorium Jubilate Deo universa mit seinen Versen.





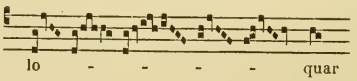
℣. Venite.

Dieses Offertorium, eines der ausgedehntesten Choralstücke des Mittelalters, reiht mehrere Verse des Ps. 65 aneinander, in der Zählung der Vulgata ℣. 1—2, 16 (Repetenda *Venite* etc.) und 13—15. Von außerordentlicher Länge sind die Melismen, die meist den Akzentsilben übergesetzt werden; noch auffälliger aber die Textwiederholungen im Hauptsatz und den Versen, eine Besonderheit der alten Offertorien, die in keiner anderen Gattung des Chorals vorkommt. Daß die wiederholten Worte keine melodische Selbständigkeit besitzen, sondern trotz melismatischer Erweiterung am Anfang (*jubilate*) oder Ende (*terra, vota mea, tribulatione mea*) im Grunde auch nur die melodische Linie wiederholen, ist offenkundig. Minderwertig sind die Versmelismen, die in engerem Tonraum, lange Strecken hindurch nur in dem der Quinte, auf- und abziehen, bedeutend aber und wirkungsvoll das Melisma über dem zweiten *Jubilate* im Hauptsatze, das sich in raschem Zuge in die Tiefe begibt, um von da aus in unaufhaltsamem Aufstieg mit seinem Jubel den Umfang einer Duodezime anzufüllen. Über den Sinn dieser Vokalisen, der planlos umherirrenden wie der zielsicheren, kann kein Zweifel bestehen; sie erfüllen die Funktion, die heute dem Orgelspiel zuerteilt ist, wenn der Gesangchor seine Aufgabe vor dem Zelebranten am Altar vollendet hat. Da nach den Versen der zweite Teil des Offertoriums wiederholt wird, von *Venite* an, so bereiten ihre Finalen den Anschluß an diese Repetenda vor und zwar hier in melodisch gleicher Weise; schon die Versmelismen lenken am Ende in diese Richtung ein. Die Abhängigkeit der Verse vom melodischen Stoff des Hauptsatzes zeigt sich auch in der Wiederholung der ganzen ersten Periode *Jubilate – terra* zu Beginn des

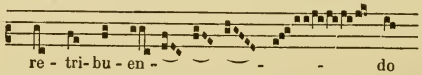
zweiten Verses *Locutum – mea*; auch die Wiederholung der Worte *Locutum – mea* im zweiten Vers schließt sich an die entsprechende Wiederholung des Offertoriums selbst an, nur daß das Melisma beim zweiten *Jubilate* nicht herübergenommen wurde, wohl deshalb, weil der zweite Vers nachher noch ein eigenes, ausreichend langes Melisma erhalten sollte. Endlich entnimmt das zweite *mea* im ersten Vers seine Figur dem zweiten Worte *terra* im Hauptstück.

Die Offertorien *Laetentur coeli* und *Jubilate* können als die beiden Pole gelten, zwischen denen sich die anderen Offertorien der Ausdehnung wie der stilistischen Fassung nach bewegen. Mehrere Verse verzeichnen kein Finalneuma, so diejenigen der Offertorien *Confortamini*, *Laetamini, Domine ad adjuvandum me, Sicut in holocausto* u. a. Aber auch wenn dieses fehlt, können Anfang oder Mitte des Verses melismatisch ausgezogen sein; so beginnt der erste ℣. *Tunc aperientur* des Offertoriums *Confortamini* mit einer Vokalise auf der Akzentsilbe von *aperientur* und das Offertorium *Laetamini* stattet beide Verse mit größeren oder kleineren Tonfiguren aus. Nicht alle Versmelismen aber sind von der Formlosigkeit derjenigen des Offertoriums *Jubilate;* viele gehen auf Übersichtlichkeit der Anlage und Symmetrie der Struktur aus, wie wir sie bei den Allelujagesängen kennenlernten. In der Regel ist es die Wiederholung einer Tongruppe, durch welche eine größere Klarheit des Baues erstrebt wird. Im ganzen bleiben jedoch die Offertorien und ihre Verse in der Verwendung dieser Technik hinter den Allelujagesängen zurück.

Wenn wir im ℣. *Aperiam* des Offertoriums *Portas caeli* lesen (Cod. Graz fol. 107a):



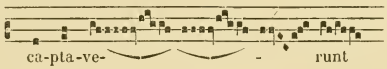
so kann man die drei ersten und die zwei letzten Figuren als motivisch verwandt ansehen, obschon die Ähnlichkeit nur eine melodische, nicht eine rhythmische ist[1]. Die melodische und rhythmische Verarbeitung einer kurzen Figur (Pes subbipunctis) enthält die erste Hälfte des ℣. *Conturbatus sum* des Offertoriums *Exaudi Deus* (Cod. Graz fol. 62b) in dem charaktervollen Melisma:



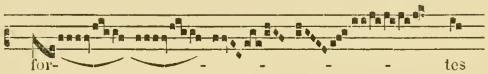
[1] Neumenfassungen dieser Stelle ohne Linien, wie Cod. St. Gallen 339 S. 80, machen die rhythmischen Verschiedenheiten noch deutlicher.

das im zweiten Teil ein wirksames Gegengewicht zur Lebendigkeit des ersten in der dreimaligen Clivis $g'-f'$ anbringt. Dasselbe Melisma steht auch im Hauptsatz des Offertoriums *Eripe me de inimicis* über dem Worte *insurgentibus*.

Versmelismen dieser Art gehören indessen zu den Seltenheiten. Weit häufiger als motivische Anklänge sind Wiederholungen von Tongruppen, von denen manche durch eine wohltuende Klarheit des Aufbaues sich auszeichnen. Der ℣. *Quia ecce captaverunt* des genannten Offertoriums *Eripe me* hat zuerst auf dem Worte *captaverunt* das Melisma:

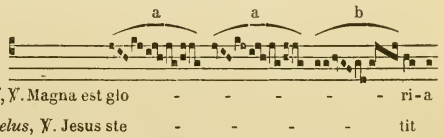


und nachher dasselbe mit dem Melisma des Hauptsatzes über *insurgentibus* kombiniert zu dem Worte *fortes*:



Damit ist der vorhergehende Vokalisenvorrat zu einer großen und musikalisch bedeutsamen Linie zusammengefaßt.

Ein anderes symmetrisch gebautes Melisma findet sich in Versen der Offertorien *Posuisti Domine* und *Angelus Domini:*

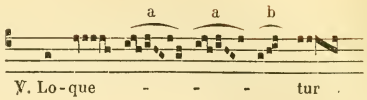


Als man dem Offertorium *Ave Maria* des vierten Adventsonntags die ihm zuerst fehlenden[1] Worte *Dominus tecum* einsetzte, griff man dafür zu diesem Melisma, mit dem sie auch noch heute im Graduale Vaticanum versehen sind; dabei wurde der Silbe *Do-* von *Dominus* die Figur a mit ihrer Wiederholung zuerteilt, die Figur b fiel auf das Wort *tecum*, während in der Regel die Teile eines Melisma nicht auf mehrere Silben bezogen sind.

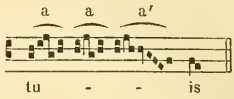
Es wird genügen, diesen Beispielen einige weitere ohne Kommentar hinzuzufügen. Man vergleiche also:

[1] Weder Cod. 339 von St. Gallen, noch Cod. 121 von Einsiedeln, beide aus dem 10. Jahrhundert, haben sie. In der Pariser Handschrift nouv. acquis.

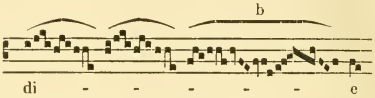
Off. *Exsulta satis*, ℣. *Loquetur:* (Cod. Graz fol. 9a)



Off. *Miserere mihi Domine*, ℣. *Quoniam:* (ebenda fol. 56b)

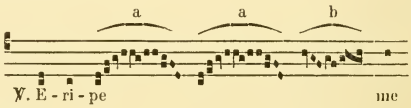


Off. *Si ambulavero*, ℣. *In quacunque:* (ebenda fol. 61b)



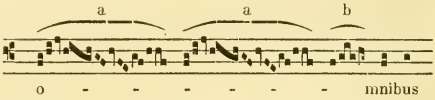
Ein schönes Initialmelisma ziert das

ff. *Custodi me*, ℣. *Eripe me:* (ebenda fol. 89a)



Ihm ähnelt das Melisma im

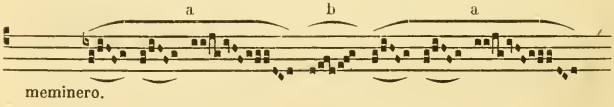
Off. *Protege Domine*, ℣. *Qui pro:* (ebenda fol. 122b)



Dieser Typus melismatischer Struktur ist der übersichtlichste und auch bevorzugte. Ich verweise noch auf die ähnlichen Melismen im Offertorium *Domine exaudi*, ℣. *Quia oblitus* auf *meum* (ebenda fol. 90b), im Offertorium *Erit vobis hic dies*, ℣. *In mente* auf *istum* (fol. 109a), Offertorium *Stetit angelus*, ℣. *In conspectu* auf *conspectu* (fol. 145b) u. a.

Seltener ist die Struktur a b a:

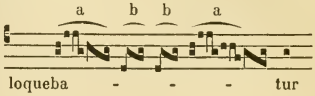
Off. *Super flumina*, ℣. *Si tui oblitus:* (fol. 80b)



1235 (Graduale von Nevers) aus dem 12. Jahrhundert sind sie mit einer nichtssagenden Figur versehen, die sich um den Ton *G* bewegt, auch ein Zeichen späterer Einfügung. Die Handschrift von Montpellier (Paléographie musicale VIII p. 283) hatte die Worte zuerst auch nicht; eine spätere Hand fügte sie mit ihren Neumen am Rande hinzu.

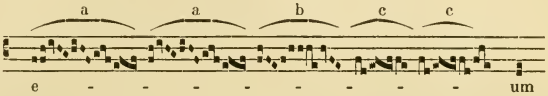
Das mit b bezeichnete Glied vermittelt nur die Wiederholung. Zuweilen werden zwei Glieder wiederholt. Dabei kann die Stellung des zweiten wechseln und es ergeben sich Formen wie a a b b:

Off. *Elegerunt Stephanum*, ℣. *Surrexerunt:* (fol. 17a)



oder a a b c c d:

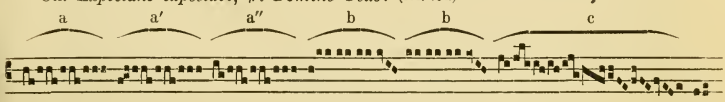
Off. *Tollite portas*, ℣. *Ipse super:* (fol. 11a)



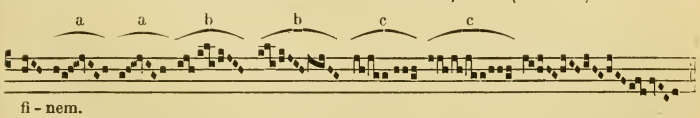
Die Figur c mit ihrem mehr ausruhenden, verzögernden Charakter kontrastiert wirksam gegen die bestimmte und lebendige Gruppe a.

Daß auch unter den Offertoriumsmelismen sich geschwätzige Bildungen finden, möge das folgende Finalmelisma dartun:

Off. *Expectans expectavi*, ℣. *Domine Deus:* (fol. 70a)



Figur a erscheint bei der Wiederholung jedesmal mit etwas anderem Anfang. Man kann mit diesem Melisma die Neigung der mittelalterlichen Kantoren belegen, in Gesängen des V. Modus die Stufen des Dreiklanges der Tonart zu bevorzugen, wie das auch viele Gradualresponsorien desselben Modus tun. Auf dieses theoretische Interesse dürfte aber die Bedeutung unseres Melismas sich beschränken[1]. Eine ähnliche, unendliche Melodie beschließt im Offertorium *Benedicam Domino* den ℣. *Notas fecisti* (fol. 56a):



[1] In Offertorien des II., III., V. und VIII. Modus sind Verbindungen von Bi- und Tristrophae auf den Tonstufen *F* und *C* nicht selten; vgl. die Off. *Anima nostra* (*laqueus* Tristropha + Virga + Tristropha; *liberati* Virga + Tristropha + Virga + Tristropha); *Meditabor* (*levabo* Punctum + Tristropha; *manus* Pes + Tristropha u. a.); *Reges Tharsis* (*Tharsis* Tristropha + Virga + Tristropha); *Emitte Spiritum* (*saecula* Bivirga + Bistropha + Tristropha); *Filiae regum* (*regum* Torculus + Tristropha + Torculus + Tristropha + Flexa + Bistropha + Flexa resupina).

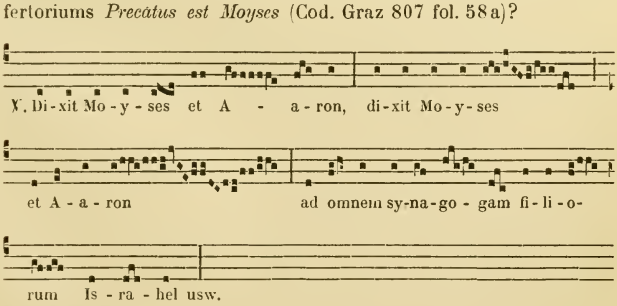
Die Figuren des etwas gewaltsamen Melodiesturzes am Ende sollen den Eintritt der Repetenda vorbereiten (*quoniam a dextris*).

Das Studium der Melismen in den Hauptsätzen der Offertorien ist durch ihre Aufnahme in das vatikanische Gesangbuch leicht gemacht. Wir können von dem reichen Alleluja absehen, das in der österlichen Zeit dem Offertorium angehängt wird. Viele Melismen wirken charakterisierend; so das schöne flehende im Offertorium *Custodi me* über dem dritten Wort *Domine*, das glänzende über *honore* im Offertorium *Gloria et honore*, die festlichen im Offertorium *Ascendit Deus*, das ganz in Freudenklänge eingehüllte Offertorium *Laetamini in Domino* u. a. Einige verfolgen direkt tonmalerische Tendenzen, wie das prachtvolle Tonbild über *ascendit* im Offertorium *Stetit angelus*. Andere erklären sich aus dem Solocharakter des Gesanges, die ausgedehntesten aber stehen am Schlusse und verzögern das Ende durch weitläufige Dehnung des oder der letzten Worte, sind also Finalmelismen; vergleiche die Offertorien *Tollite portas*, *Oravi Deum*, *Super flumina*[1], *Recordare mei*, *De profundis clamavi* u. a. Die letzten Sonntage nach Pfingsten steuern die Mehrzahl bei. Dabei hat jedes dieser Offertorien seine eigene Finale, melismatische Entlehnungen oder Gemeinschaft kommen nicht vor. In ihrem Bau wiegt die asymmetrische Art vor; als Beispiel einer gegenteiligen Struktur sei die Finalis des Offertoriums *Super flumina Babylonis* genannt (Typus a a b).

Die Textwiederholungen in den Offertorien sind bereits gestreift worden. Im Organismus unserer heutigen Kunst steht die Wiederholung eines Wortes oder einer Wortverbindung im Dienste des künstlerischen Ausdruckes; der Komponist will damit die Bedeutung eines Wortes oder Gedankens uns nachdrücklich vorhalten, seine Wirkung verstärken. Im Choral, der das gesungene Wort an seine liturgische Verwendung bindet, gibt es ursprünglich für die Wiederholung eines Textes nur insoweit Raum, als sie durch die Liturgie gefordert wird; so wenn der Chor nach dem Verse des Solisten die responsoriale Repetenda zu wiederholen hat, oder die Antiphone nach dem Psalm oder Psalmvers. In diesem Falle dient die Wiederholung dem höheren Zweck architektonischer Gestaltung. Das Eigentümliche und Neue der Wiederholungen in den Offertorien besteht darin, daß der Sänger sie gegen die liturgisch festgelegte Folge des Gesangstextes vornimmt. Dabei ist es kein Zufall, daß nur der Sologesang sie kennt, nicht der antiphonische. Dem Chorgesang ist der subjektive Einschlag, den sie dem Choral

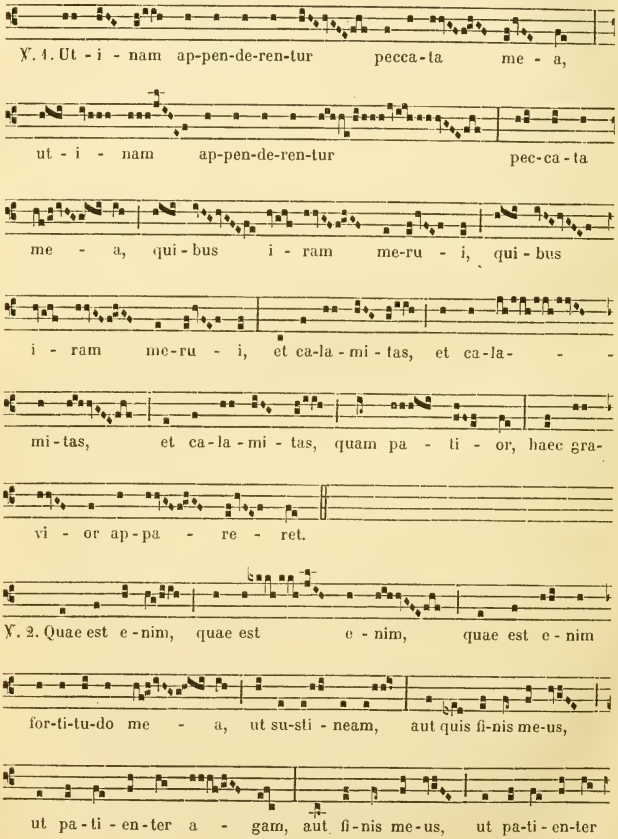
[1] Die Zäsurfigur auf der letzten Silbe von *flevimus* ist das Gradualmelisma 5.

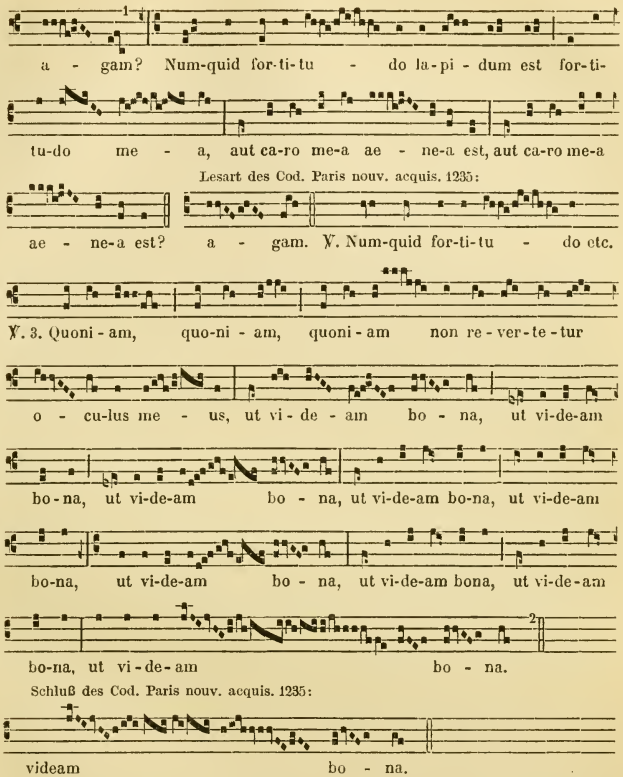
zuführen, zuwider; nur eine Persönlichkeit, die ein gewisses Bestimmungsrecht in der Liturgie besaß, durfte eine Neuerung wagen, die im Grunde das althergebrachte Verhältnis von Text und Melodie verschob: eine solche war der Solist im responsorialen Gesange. Einige der Wiederholungen könnten von künstlerischen Absichten eingegeben sein; dahin rechne ich diejenige der ersten Periode im Offertorium *Jubilate Deo universa*, deren Text eine intensivere Ausdeutung seines Gehaltes und damit eine zweimalige musikalische Aussprache gewiß nicht widerstreitet; hier hat sich zum zweiten *Jubilate* ein echter Jubilus gesellt, eine Verbindung, die ihre Rechtfertigung in sich selbst trägt. Bei weitem aber nicht alle Wiederholungen halten dieser Erklärung stand. Träfe sie überhaupt zu, so müßte man sich fragen, warum nicht auch andere Sologesänge davon Gebrauch gemacht haben, z. B. die Verse des Gradualresponsoriums oder des Alleluja, deren Texte diejenigen des Offertoriums an poetischem Gehalt meist überragen. Es muß darum hier noch ein anderer Grund vorliegen und dieser muß ein liturgischer sein. Bereits im ersten Teil dieses Werkes S. 109 ff. wurde in diesem Zusammenhange an die Zeremonie der Darbringung der Opfergaben auf dem Altare erinnert, deren große Ausdehnung einen ebenso ausführlichen Gesang nötig machte. Demnach ist die Textwiederholung in Parallele zu den hochmelismatischen Offertoriumsfinalen zu stellen; beide folgen derselben Absicht und ermöglichen dem Sänger im Bedarfsfalle eine sehr viel Zeit beanspruchende Zeremonie auszufüllen[1]. Welch ein anderer Grund könnte eine Wiederholung veranlaßt haben, wie z. B. zu Beginn des zweiten Verses des Offertoriums *Precátus est Moyses* (Cod. Graz 807 fol. 58a)?



[1] Aus der Kürze des Off. *Laetentur coeli* und anderer darf man schließen, daß in der Mitternachtsmesse von Weihnachten und einigen anderen Messen eine Opferung des Volkes nicht üblich war.

Dennoch hat der Komponist dieses Verses aus der Not eine Tugend gemacht und die Wiederholung des Textes zu einer nicht wirkungslosen Steigerung benutzt. Diesen Vorzug kann man aber nicht allen Wiederholungen in den Versen des Offertoriums zum 21. Sonntag nach Pfingsten zuerkennen, das die Geschichte des frommen Dulders Job erzählt, *Vir erat in terra.* Sie seien hier vollständig wiedergegeben (Cod. Graz. fol. 160b):





Da die Zeremonie der Opferung hier längere, dort kürzere Zeit beanspruchte, stimmen die Gesangbücher weder in der Zahl noch

---

1 Diese Noten stehen über einer Rasur. Zuerst wird da dieselbe Lesart gestanden haben, die z. B. die Pariser Handschrift nouv. acquis. 1235 überliefert. Sie transponiert den ganzen Gesang in die Oberquinte, nicht nur den ℣. *Numquid.*

2 Das Finalneuma auf der drittletzten Silbe steht in der Grazer Handschrift über einer Rasur; ursprünglich stand dort ein längeres und auch melodisch verschiedenes Neuma, ähnlich demjenigen der Pariser Handschrift; vgl. auch die Fassung der St. Gallener Handschrift 339 S. 125.

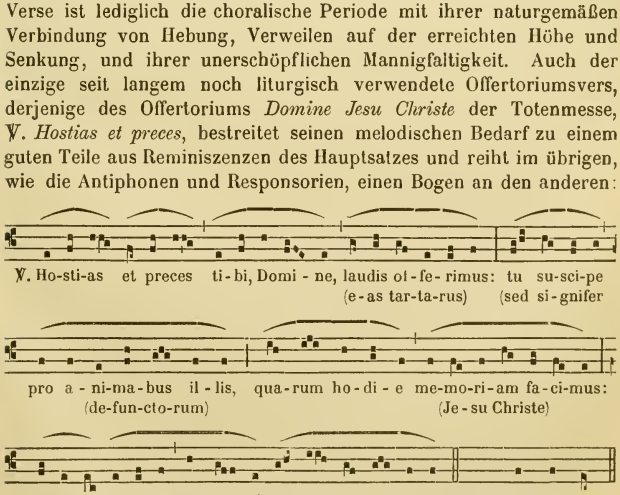
in der Ordnung der Verse überein. Cod. 339 von St. Gallen, Cod. 121 von Einsiedeln und derjenige von Montpellier verteilen den Stoff auf vier Verse, indem sie mit *Numquid fortitudo* einen neuen Vers beginnen. Die Einsiedler Handschrift 121 verzichtet im zweiten Vers auf die Wiederholung der Worte *aut finis meus* etc. Cod. Bohn der Trierer Stadtbibliothek aus dem 13. Jahrhundert, der andere Offertorien mit Versen versieht, verzeichnet hier keinen einzigen.

Von den Wiederholungen in ℣. 1 bedeutet die erste, der Worte *Utinam — mea*, eine wirkliche musikalische Steigerung. Diejenige aber der Worte *quibus iram merui* erfüllt keinerlei künstlerische Absicht, da mit dem Text auch die Melodie unverändert wiederkehrt. Ein wohlwollender Kritiker könnte in der zweimaligen Wiederholung der Worte *et calamitas* eine sinnreiche melodische Symmetrie feststellen (a a a), oder den Abschluß mit der ruhigeren und einfacheren Fassung als einen Rückfall des Job in die Selbstanklage deuten. Die Wiederholung zu Beginn des ℣. 2 hat das Merkwürdige an sich, daß sie nicht einen abgeschlossenen Gedanken oder auch nur Begriff, sondern drei Worte trifft, bei denen man sich ohne die Ergänzung durch das Folgende (*fortitudo*) nichts Rechtes denken kann. Eine derartige Wortverbindung würde heute gewiß keinen Komponisten zu einer Wiederholung reizen. Diejenige der Worte *aut finis — agam* ist wieder eine Verlängerungswiederholung, wie auch diejenige am Ende des Verses. Am auffälligsten erscheinen die Wiederholungen im ℣. 3. Eine Wiederholung der Worte *ut videam bona* ließe sich aus der Sehnsucht des Job nach seiner Erlösung unschwer erklären. Was soll aber die achtmalige? Soll man darin eine Sammlung von Melodiestücken erblicken, die je nach Bedarf ganz oder teilweise vorgetragen wurden? Gegen diese Erklärung erhebt sich aber die Schwierigkeit, daß wenigstens einer nur teilweisen Ausführung die melodische Fassung der Wiederholungen entgegensteht. Das dreimalige *Quoniam* ist als Steigerung gefaßt, das neunmalige *ut videam bona* aber zerlegt sich in drei Gruppen mit folgender Verteilung des melodischen Stoffes: a a ba, c c d, e e f, wobei f des Finalneumas teilhaftig wird. Diese offenbare symmetrische Anlage verbietet die Annahme einer fakultativen Auswahl der Wiederholungen. Und so bleibt nur die Erklärung des Amalar übrig, der hier an eine bewußte Nachahmung des in seiner Krankheit die Worte hilflos stammelnden Job denkt[1]. Es wäre das also ein realistisches Beispiel von alter Situationsmalerei, bei dem aber auf die nicht uninteressante Formung

[1] Vgl. Teil I[3], S. 110 Anm. 1.

mung durch den Bearbeiter der Melodie hingewiesen werden kann. Eine solche Begründung reicht indessen für die Wiederholungen in den anderen Offertorien nicht aus, auch hat das Streben nach einem längeren Opferungsgesang kein zweites Mal eine so originelle Erfüllung gefunden.

Wird die Frage der Abhängigkeit der Offertoriumsverse von den Psalmtönen ihrer Tonart aufgeworfen, so genügen die wenigen mitgeteilten Verse, um eine verneinende Antwort zu begründen. Schon die Versmelismen machen einen solchen Zusammenhang unwahrscheinlich; er wird zu einer Unmöglichkeit durch die zahlreichen Reminiszenzen der Verse an die Hauptsätze und die eigene melodische Führung. Die Verse des Offertoriums *Laetentur coeli* entlehnen dem Hauptsatz melodisches Gut, diejenigen des Offertoriums *Jubilate* in noch höherem Maße; wo sie sich selbständig entwickeln, stellen sie in den Mittelpunkt der melodischen Linie nicht etwa den Rezitationston der antiphonischen oder responsorialen Psalmodie, *a* und *g*, sondern den höheren Ton *c*, wie namentlich in den Vokalisen beider Verse. In den Versen des Offertoriums *Precatus est* schließt die Wiederholung der Worte *Dixit Moyses et Aaron* eine psalmodische Struktur aus. Noch weit mehr gilt dies von den Versen des Offertoriums *Vir erat*. Die formale Norm auch für die Verse ist lediglich die choralische Periode mit ihrer naturgemäßen Verbindung von Hebung, Verweilen auf der erreichten Höhe und Senkung, und ihrer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit. Auch der einzige seit langem noch liturgisch verwendete Offertoriumsvers, derjenige des Offertoriums *Domine Jesu Christe* der Totenmesse, ℣. *Hostias et preces*, bestreitet seinen melodischen Bedarf zu einem guten Teile aus Reminiszenzen des Hauptsatzes und reiht im übrigen, wie die Antiphonen und Responsorien, einen Bogen an den anderen:



In nichts gleicht dieser Vers einer Psalmformel; er bietet im Gegenteil ein charakteristisches Beispiel freier choralischer Melodik[1]. Jedenfalls läßt die Unabhängigkeit der Offertoriumsverse von den Tönen der antiphonischen und responsorialen Psalmodie darauf schließen, daß dem Vorsänger — denn für ihn waren die Verse bestimmt — während der Darbringung der Opfergaben durch die Gläubigen Freiheit gelassen war. Ein so hohes Alter aber wie die Tractus und die älteste Reihe der Gradualien werden sie nicht besitzen; dagegen spricht die gleichmäßige Benutzung aller Tonarten. Und so darf man in den Offertorien, zumal in ihren Versen, eine mittlere Schicht melismatischen Gesanges erblicken, die zeitlich zwischen den Gradualien und den meisten Allelujaliedern liegt. Dieser Befund der musikalischen Analyse verträgt sich sehr gut mit der eingangs dieses Kapitels ausgesprochenen Vermutung, daß das Offertorium zuerst nicht nur dem Namen, sondern auch seiner musikalischen Fassung nach ein Chorgesang war, sich also ursprünglich nicht melismatisch, sondern höchstens in Gruppenmelodik bewegt haben muß, wie Introitus und Communio.

[1] Einige der Offertoriumsmelodien des Graduale Vaticanum gehörten zuerst Offertoriumsversen an: so hat das Off. †*Recordare virgo mater* des Festes der Schmerzhaften Muttergottes die Melodie des ℣. *Recordare quod steterim* des Off. *Recordare mei* (Dom. XXII post Pentec.). Ebenso ist Off. †*Beata es virgo* eine Nachahmung des ℣. *Magna est* des Off. *Posuisti Domine;* nach Dom Pothier (Revue du chant grégorien IV p. 161 ff. und VII p. 18) wäre auch die Weise des Off. *Domine ad adjuvandum* (fer. V post Dom. IV. Quadrag.) diejenige eines Offertoriumverses.

VIII. Kapitel.

Das Ordinarium Missae.

Im Organismus des liturgischen Gesangschatzes der Messe und des Stundengebetes lassen die Antiphonen und Responsorien für andere Formen nur einen beschränkten Raum übrig. Soweit die mit dem Gesange amtlich betrauten Personen in Betracht kommen, erschöpfen sie die gesungene Liturgie fast vollständig. Von ihnen bezogen daher die ältesten liturgischen Gesangbücher ihren Namen, das Antiphonarium oder Antiphonale wie das Responsale. Ihre Geschichte ist der Hauptsache nach auch nur die Überlieferung eines stilistisch abgeschlossenen musikalischen Repertoriums.

Wie aber die am Altare tätigen Personen, der Zelebrant oder Offiziant und seine Gehilfen, in den Lesungen, Orationen und ähnlichen Gebilden ihre Stimme zum Gesang erheben, so ließ die gesunde und allseitige Auswirkung der künstlerischen Kräfte der Liturgie noch eine dritte Gattung melodischer Formen von weniger hieratisch-esoterischem Charakter erstehen. Sie verkörpern mehr den künstlerischen Anteil der Gemeinde an der Liturgie oder derer, die als Vertreter der Gesamtheit gelten. Für derartige Zutaten bot naturgemäß die Messe den günstigsten Boden, da sie von Anfang an unter Anwesenheit des ganzen Volkes abgehalten wurde, während das Stundengebet nur die Kleriker und Mönche verpflichtete, so gern auch die Kirche eine Beteiligung des Volkes an seinen Übungen sah. Die Messe wurde so Schauplatz einer musikalischen Entwicklung von unscheinbaren Anfängen, deren Wachstum aber unermeßliche künstlerische Großtaten zeitigen sollte. Freilich vollzog sich diese Entwicklung mehr auf dem Grunde des mehrstimmigen Kirchengesanges, wo sie zur Ausbildung der polyphonen Missa führte. Auf dem Gebiete des Chorals liegen lediglich die Vorarbeiten dazu[1]. Daß indessen eine solche Entwicklung möglich

[1] Unter diesem Gesichtspunkte ist das Ordinarium Missae in meiner Geschichte der Missa I S. 22 ff. behandelt. Um hier Wiederholungen zu vermeiden, verweise ich auf die dortige Darstellung.

war, gehört zur Eigenart der Gesangstücke, deren Betrachtung uns obliegt.

Ihr Sondercharakter äußert sich bereits darin, daß sie im Gegensatz zu den anderen Gesangstücken der Messe und des Offiziums ihren Text von Tag zu Tag nicht ändern. Dieser Umstand war es, der ihre Ausführung durch die Gemeinde ermöglichte, zugleich aber sie zu einer gewissen musikalischen Minderwertigkeit verurteilte. Daher sind die ältesten Fassungen des Kyrie, Gloria in excelsis, Credo in unum Deum, Sanctus und Agnus Dei melodisch anspruchslos. Sollten sie größere künstlerische Aufgaben erfüllen, so mußten sie ihren Charakter als Gemeindegesang verlieren. Beides ist seit dem 9. Jahrhundert geschehen, dem Zeitpunkte an, wo der liturgische Chor, die Schola cantorum, sich ihrer bemächtigte und damit den liturgischen Volksgesang so gut wie ausschaltete. Von da an beginnt die eigentliche musikalische Geschichte dieser Stücke. Dazu gesellten sich Einflüsse von einer anderen Seite her. Das 10. Jahrhundert eröffnet das Zeitalter der Tropen, jener liturgischen Richtung, welche darauf hinauslief, die Lücken der gesungenen Messe mit textlichen und melodischen Einschaltungen auszufüllen. Die Tropenbewegung verhalf der Komposition neuer Kyrie usw. zu großem Aufschwung; viele sind überhaupt zuerst nur tropiert überliefert, indem alle ihre Tonfiguren in syllabische Melodik aufgelöst oder auch zwischen ihre einzelnen Sätze neuer Text mit eigener Singweise eingelassen wurde, wie er für die Kyrie bzw. Gloria üblich war. Nicht mit Unrecht benennt man neuerdings die Singweisen des Kyrie usw. nach ihren Tropentexten, so das Graduale Vaticanum.

Zu verschiedenen Zeiten der Liturgie eingereiht[1], haben diese Spätlinge des Chorals sich erst unter der Einwirkung äußerer Verhältnisse einander genähert und so gut es ging, zu einer Gruppe verbunden. Die ältesten Meßgesangbücher verzeichnen sie überhaupt nicht, so weder Cod. 339 von St. Gallen noch Cod. 121 aus Einsiedeln, beide aus dem 10. Jahrhundert. Sie tauchen vielmehr zuerst mit den Sequenzen und Prosen zusammen in einer eigenen Klasse von Büchern auf. Schließlich begann man sie auf den letzten oder freigebliebenen Blättern des Meßgesangbuches einzutragen. Mit ihrer Zahl und ihrem Wachstum nahm auch ihre Aufzeichnung an Umfang zu, bis sie mehrere Blätter des Gesangbuches für die Messe, des sogenannten Graduale, ausfüllten. Ihre Anordnung ließ die Spuren ihrer allmählichen Eingliederung in die Messe deutlich

[1] Vgl. Teil I[3] S. 60 ff., wie Geschichte der Messe I S. 6 ff.

erkennen. Eine Sichtung des Stoffes nach künstlerischen Gesichtspunkten wurde nicht vorgenommen, der liturgische Bedarf war wegleitend. So führten die fünf Gesänge zuerst eine Sonderexistenz; höchstens begegnen wir in den Büchern vom 11. Jahrhundert an ein Kyrie an ein Gloria gebunden[1], ein Sanctus an ein Agnus Dei. Sonst aber stehen die Kyrie hintereinander, ebenso die Gloriamelodien, wie die für das Sanctus und Agnus. Das Credo hat seine Unabhängigkeit bis zur Stunde zähe festgehalten. Seine wenig zahlreichen Singweisen folgen sich auch in den neuesten amtlichen Gesangbüchern unmittelbar aufeinander.

Eine Vergleichung der Bücher des 12. und 13. Jahrhunderts nach den Singweisen für die Kyrie, Gloria usw. ergäbe ein ziemlich buntes Bild[2]. Schwankend sind die Quellen in der Zahl und Ordnung der Stücke, wie in den Angaben über ihre liturgische Verwendung, aber auch in ihrer melodischen Fassung, die weit hinter der Einheitlichkeit zurückbleibt, welche die Überlieferung der Antiphonen und Responsorien der Messe wie des Offiziums auszeichnet. Sie besaßen nicht die Autorität, welche hinter den älteren Chorälen stand, und mußten im Laufe der Zeit allerlei Umformungen über sich ergehen lassen. Einige dieser Variationen waren wirkliche Verbesserungen und ihre künstlerischen Vorzüge vermochten die ältere Fassung zu verdrängen[3]. Im allgemeinen hielten sich die religiösen Orden an die alte Einfachheit, zumal die Karthäuser und Zisterzienser. Ihre Bücher verzeichnen nur wenige Singweisen und überliefern nur die ältesten Stücke. Anders die Weltkirchen, die Träger fortschrittlicher Bestrebungen; ihr Klerus vereinigte sich mit der Gemeinde im Wunsche nach größerer Abwechslung und größerem Reichtum. Vom 12. Jahrhundert an kommen die liturgischen Bücher derlei Bestrebungen durch Vermerke entgegen wie super septimanam (für die Wochentage), in dominicis diebus und solemnibus diebus u. a., die zugleich verschiedenen Graden melodischen Aufwandes entsprechen. Bald wies man gewisse Singweisen

[1] Manche Missalien vermerken zu den Gloriaintonationen die Schlüsse der verschiedenen Kyrie, um dem Zelebranten das Treffen der Intonation zu erleichtern. So Cod. 107 in Einsiedeln nach Schubiger, Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz, S. 29.

[2] Eine instruktive Sammlung der wichtigsten Singweisen des Ordinarium Missae namentlich aus deutschen Handschriften veröffentlichte Mich. Hermesdorff in den Choralvereinsbeilagen zum Gregoriusblatt 1879 S. 10 ff. zugleich mit einem anregenden kritischen Kommentar.

[3] Das vatikanische Graduale weist mehrere solcher Doppelgänger auf, so das Kyrie I und ad libitum VI, die Kyrie IX und X, die Kyrie XI und X ad libitum. Vielleicht gehören dazu auch die Sanctus der Missae XI und XV.

bestimmten Kategorien von Festen an, und es erschienen Kyrie de tempore paschali, de beata Virgine, de confessoribus usw. In Kirchen, die sich der Mode der Tropen ergeben hatten, führte die Ausstattung der Kyrie, Gloria usw. mit Texteinschaltungen zu ihrer Festlegung auf bestimmte Tage des Kirchenjahres. In dem Prosarium von Nevers in Cod. lat. Paris nouv. acquis. 1235 aus dem 12. Jahrhundert sind bestimmte Singweisen durch die Tropen auf die Adventsonntage, andere auf die Weihnachtszeit, auf Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten und zahlreiche Heiligenfeste besonders festgelegt. Eine gewisse Gleichförmigkeit ließ sich am leichtesten in demselben Sprengel oder größeren Gegenden erreichen. So herrscht in den deutschen Büchern des ausgehenden Mittelalters eine gewisse Übereinstimmung in der Zahl und liturgischen Verwendung der Gesänge. Eigenartig bleibt aber immer noch die Ordnung der einzelnen Stücke. Zwei ganz frühe Gradualdrucke aus deutschen Offizinen, 1510 in Basel und 1511 in Straßburg gedruckt, gruppieren immer noch die einzelnen Klassen von Gesängen für sich, stellen also die Kyrie zusammen, die Gloria usw. Das heute allgemein angenommene Prinzip ihrer Gruppierung zu ganzen Messen ist also jüngeren Datums, ebenso wie die Bezeichnung »Ordinarium Missae« für die Gesamtheit dieser Stücke, welche in jeder Messe denselben Text aufweisen. Hier liegt offenbar eine Nachahmung der polyphonen Missa vor, von der sich indessen das choralische Ordinarium besonders durch Tonartenungleichheit wie durch thematische Selbständigkeit seiner Stücke unterscheidet. Zu einer zyklischen Form, wie die polyphone Missa des klassischen Vokalmeister des 15. bis 17. Jahrhunderts sie ist, hat es der Choral nur in einigen wenigen Versuchen gebracht, die aber der neueren Zeit angehören. Die Missae der neueren Drucke und auch des Graduale Vaticanum sind der Hauptsache nach nur Zusammenstellungen je eines Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus Dei. Einigemal sind z. B. Sanctus und Agnus einer solchen »Missa« musikalisch verwandt. Vergleiche die Missae I, VIII, IX, XII und XVII des Ordinarium der Vaticana, in denen gleiche Tonart und melodische Anklänge vorliegen. Besonders ausgreifend sind diese in den Missae I, IX und XVII, die das Sanctus und Agnus über demselben thematischen Material aufbauen. Die verschiedene Anordnung und liturgische Bezeichnung der einzelnen Stücke hat aber bis in unsere Zeit hinein gedauert und diejenige Fixierung und Ordnung, deren die anderen Choräle bereits durch die römischen Sänger um 600 teilhaftig wurden, hat für das Ordinarium Missae eigentlich erst durch die Editio Vaticana stattgefunden.

Hier wäre wohl der Ort, der Komponisten der Stücke des Choralordinariums zu gedenken, der Männer, die sich nunmehr bald ein Jahrtausend kirchlicher Kunstpflege verpflichtet haben. Leider ist ein solches berechtigtes Verlangen unerfüllbar. Die Gesangbücher lassen uns im Stich, wie überhaupt der gesamte liturgische Gesangschatz sich als Kirchengut, ohne Angabe der Verfasser der einzelnen Stücke, überliefert hat. Dank den archivalischen Forschungen von Blume und Bannister[1] wissen wir heute, in welcher Gegend und Zeit diese oder jene tropierte Singweise zum ersten Male anzutreffen ist. Auch die jüngsten Choralausgaben von Solesmes vermerken das Alter der Stücke des Ordinarium Missae. Freilich bieten diese Angaben keine absolute Sicherheit[2]. Diejenigen von Blume und Bannister sind von großem Werte. Ein paar Beispiele: Von dem sanktgallischen Künstler Tuotilo stammt nach Ekkeharts IV. Bericht der Kyrietropus *Omnipotens genitor, fons et origo.* Aber der ihm meist zugeschriebene andere Kyrietropus *Cunctipotens genitor Deus omnicreator* findet sich nicht nur in einer sanktgallischen Handschrift des 10. Jahrhunderts, Cod. 484, sondern auch in einer gleichzeitigen englischen, Cod. 2558 zu Oxford. Eine Verpflanzung dieses Gesanges von England nach St. Gallen ist annehmbarer als umgekehrt, zumal die sanktgallischen Neumen den englischen nachgebildet zu sein scheinen. Das Kyrie *Rex splendens* wird fast allgemein als Werk des heiligen Dunstan angesehen († 988). Seine Autorschaft ist aber erst um 1436 bezeugt; vielleicht verdankt sie ihre Entstehung dem Umstande, daß einige englische Gesangbücher seit dem 13. Jahrhundert das Kyrie auf das Fest des Heiligen notieren[3]. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts ließ Heinrich von Meißen sich vom Papst Innozenz IV. eine neue Kyrie- und Gloriamelodie approbieren[4] (1254), von der wir freilich nicht wissen, wie sie geklungen hat. Dagegen ist die Echtheit eines berühmten Gloria, das dem Bischof Bruno von Toul zugeschrieben wird, der 1054 als Papst Leo IX. starb, unbestreitbar[5] (Kyriale Vaticanum I des Appendix). Die Kyriekomposition der heiligen Hildegard von Bingen († 1179)

[1] Analecta hymnica medii aevi, Bd. 47.

[2] Vgl. auch die Daten bei Gastoué, Le Graduel et Antiphonaire romains, p. 275 ff. Einige der Solesmenser Angaben lassen sich durch diejenigen Blumes korrigieren.

[3] Vgl. Grospellier in der Revue du chant grégorien XIV p. 95. Das Kyrie steht zu Beginn der Missa VII des Graduale Vaticanum.

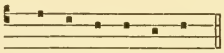
[4] Vgl. Teil I[3] S. 247.

[5] Vgl. Martin Vogeleis in der Festschrift zum Straßburger Gregorianischen Kongreß 1905 S. 25.

fand wenig Verbreitung[1]. Vieles mehr wissen wir über die Herkunft alter Stücke des Ordinarium Missae, soweit ihre Verfasser in Frage kommen, nicht. Es war mittelalterlicher Brauch, daß der Komponist einer schönen Weise sie neidlos weitergab, ohne Eigentumsansprüche daran zu knüpfen. Hatte sie aber in der Kirche Heimatrecht erlangt, so fragte man nicht mehr nach ihrem Schöpfer. Sie war fortan liturgisches Gut und das Wohlwollen der Kirche eine ausreichende Legitimation.

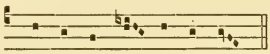
Das Kyrie eleison.

Man darf annehmen, daß seine sämtlichen Anrufungen zuerst in einer und derselben melodischen Weise ausgesprochen wurden. Diese hat in der schon mehrmals herangezogenen norditalischen Handschrift aus dem 12. Jahrhundert (vgl. S. 261) die folgende Fassung:



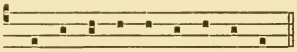
Ky - ri - e - le - i - son[2] (dreimal)
Chri-ste e - le - i - son (dreimal)
Ky - ri - e - le - i - son (zweimal)

eine rezitativische Tonreihe ohne ausgeprägten Tonartencharakter. Die letzte neunte Anrufung erhält jedoch eine eigene Weise:



Ky - ri - e - le - i - son.

Musikalische Rücksichten können sie nicht eingegeben haben, denn sie steht zum Vorhergehenden in einem starken Gegensatz. Ich vermute, daß sie die Überleitung zu dem unmittelbar darauffolgenden Gloria herstellen sollte, dem einzigen, welches die Handschrift notiert:



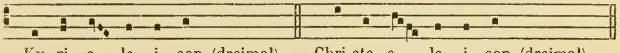
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

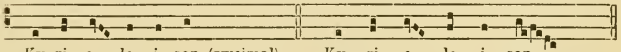
Hier läge demnach eine besonders interessante Anwendung des choralischen Anpassungsgesetzes vor. Wegen ihrer melodischen Armut und Monotonie vermochte sich aber diese Weise nur wenig

[1] Vgl. Dom Pothier in der Revue du chant grégorien VII p. 65, Schlecht im Gregoriusblatt 1880 Nr. 1.

[2] Es ist bekannt, daß die alten Bücher regelmäßig Kyrieleison schreiben, nicht Kyrie eleison.

zu behaupten. Man verlangte nach mehr Abwechslung und Ausdruck. Der erste Schritt in dieser Richtung wurde durch Einführung einer eigenen, gegensätzlichen Weise für das Christe eleison getan. So erklärt sich die folgende Singweise, die Anklänge an die letzten Anrufungen der Allerheiligen-Litanei aufweist, ja mit ihnen identisch ist. Man möge sich hier erinnern, daß das abschließende Kyrie eleison der Allerheiligen-Litanei im römischen Stationsdienst nach Gregor I. die Stelle des Meßkyrie vertrat; es kann darum nicht auffallen, daß es in ganz alten Gesangbüchern auch als Meßkyrie verzeichnet ist. Für sein hohes Alter spricht weiter, daß es niemals tropiert wurde, seine melodische Einfachheit reizte wenig dazu. Hier seine Fassung in der genannten italischen Handschrift:





Sie ist mit der Litaneifinale identisch (vgl. S. 261). Das Graduale Vaticanum verzeichnet sie für die gewöhnlichen Wochentage (Missa XVI), die italische Handschrift für die Sonntage (*dominicis diebus*). Auch hier steht die Erweiterung des letzten Kyrie um den absteigenden Gang bis zum *e*; sie erhebt die Vermutung einer absichtlichen Überleitung zum Gloria zur Gewißheit[1].

Man kann diese beiden Kyrie füglich als archaisch bezeichnen. Die Weiterentwicklung ging über sie zu Gebilden von selbständigem Charakter und modaler Bestimmtheit hinaus. Bald stellte sich das Streben ein, die Zusammensetzung des Textes aus dreimal drei Anrufungen zu architektonischer Gliederung der Melodien zu benutzen. Man begegnet daher unter den melodisch ausgewachsenen Kyrieweisen allerlei interessanten Strukturen, die dem künstlerischen Sinn der mittelalterlichen Sänger kein schlechtes Zeugnis ausstellen. Sie mögen der Reihe nach in systematischer Anordnung behandelt werden; dabei sei wieder das Graduale Vaticanum zugrunde gelegt[2].

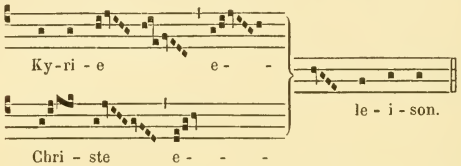
[1] Heute pflegt ein Zwischenspiel der Orgel diese Überleitung und Vorbereitung des Gloria und seiner Intonation zu besorgen. In alter Zeit wußte man sich anders zu helfen. Ähnlichem Zwecke diente der Gebrauch, in den Missalien die letzten Melodiegänge des Kyrie vor jeder Gloriaintonation zu vermerken, von dem oben S. 437, Anm. 1 die Rede ist.

[2] Das Übermaß von Singweisen für die Stücke des Ordinarium Missae im Graduale Vaticanum erklärt sich daraus, daß es der Hauptsache nach eine

Die erste, einfachste Kyrieform verbindet die beiden Texte *Kyrie eleison* und *Christe eleison* mit zwei Singweisen, die dann so oft wiederholt werden wie ihre Texte, die erste sechs-, die zweite dreimal. Sie übertragen den Bau des Textes auf die Musik und lassen sich in der Form A B A darstellen oder wenn man jede Anrufung besonders berücksichtigt, in dem Schema

Kyrie a a a Christe b b b Kyrie a a a

Auffälligerweise hat diese Form nur selten Verwendung gefunden. so in dem Kyrie *magnae Deus potentiae* (Missa V):



Offenbar empfand man die häufige Wiederkehr derselben Weise als ärmlich und monoton. Unser Kyrie stammt dazu aus späterer Zeit[1]; auf sie weist auch die regelrechte Linienführung und der Ambitus (Oktave *C–c* bzw. *D–d*). Dennoch ermangelt es nicht der Schönheit; der frische Aufstieg verleiht ihm etwas Jugendliches, seine Figuren folgen sich ebenmäßig, das Christe erhebt sich zu einer mäßigen Steigerung, und das Kyrie wie das Christe lassen das eleison in dieselbe Finale einmünden, so daß der gleiche Textausklang sein melodisches Gegenbild findet. Man sang diese Weise namentlich in Deutschland.

Als Varianten dieser Form dürfen Bildungen bezeichnet werden, wie

Kyrie a a a Christe b b b Kyrie a a ab oder ba

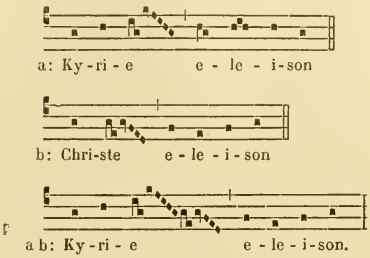
Sie sind im Streben begründet, mit einem gesteigerten Aufwand musikalischer Mittel abzuschließen, und in der Tat übertrifft die

---

Vorlage Dom Mocquereau's wiedergibt, nach dessen Anschauung die Editio Vaticana lediglich die Sammlung der ältesten erreichbaren Fassung der Choräle darbieten sollte. Manche der Kyrie, Gloria usw. in der Vaticana entbehren aber jeglichen künstlerischen Interesses, kamen daher bereits im Mittelalter nicht über eine geringe Verbreitung hinaus, über andere hat dasselbe Mittelalter durch melodische oder rhythmische Korrekturen ein zutreffendes kritisches Wort gesprochen.

[1] Blume notiert in den Analecta hymnica Bd. 47 S. 159 keine älteren Quellen als solche aus dem 14. Jahrhundert.

letzte Anrufung die vorhergehenden durch ihre Ausdehnung und die Intensität des Ausdruckes. Dabei lassen sich mehrere Spielarten beobachten. Die neunte Anrufung kann den melodischen Stoff von a und b zusammenfassen, wie im Kyrie *Pater cuncta* (Missa XII, Typus ab):



Etwas verschleiert ist derselbe Vorgang im Kyrie der Missa XVIII. Man bemerkt aber bei näherem Zusehen, daß nur die drei Noten über der Silbe *Ky-* neu sind, die Figuren auf *-rie* stammen aus a, das *eleison* aus b. Man kann hier auch das Kyrie *Orbis factor*[1] (Missa XI) einreihen, dessen letzte Anrufung die Wiederholung von b in der Unterquinte durch eine kurze Figur (*Kyri-*) vorbereitet, während das *eleison* in allen neun Anrufungen gleich ist.

Die zweite Kyrieform dehnt die Vervollständigung der neunten Anrufung auf die drei letzten aus, so daß sich der Typus einstellt:

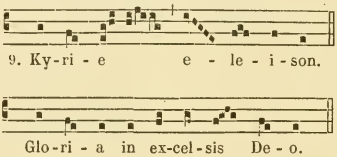
Kyrie a a a Christe b b b Kyrie c c c

Da indessen eine Aneinanderreihung dreier selbständiger Melodien des inneren Zusammenhanges entbehrt, so ist die Form in dieser Ausprägung nicht häufig. Das vatikanische Graduale belegt sie nur mit einer allerdings alten englischen Weise, dem Kyrie *O Pater excelse* aus dem 10. Jahrhundert[2] (ad libitum IX). Öfter kommt sie in einer Variante vor, die durch interessante melodische Konstruktion für den mangelnden Zusammenhang entschädigt, namentlich durch Wiederholung eines melodischen Gliedes in der neunten Anrufung, in deren kraftvollen und bedeutsamen Tonreihen dann der ganze Gesang seinen Höhepunkt erreicht. Die melodische Aus-

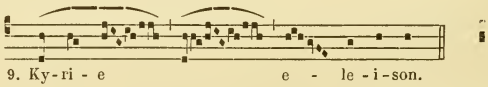
[1] Seine Urform wird durch das Kyrie X ad libitum gebildet, deren Nüchternheit sie in glücklicher Weise durch lebendigere und inhaltsreichere Figuren beseitigte; man vergleiche nur die Fassungen des *eleison!*

[2] Die Solesmenser Angabe saec. XI ist nach Blume l. c. 79 zu korrigieren.

führlichkeit und dynamische Intensität dieses letzten Kyrie wirkt dann wie eine echte Coda. Diese Variante ist in den Kyrie der Missae I, IV und XIV vertreten. Im Kyrie der Ostermesse (I) nimmt die Melodie c den modalen Charakter des folgenden Gloria, die neunte Anrufung sogar dessen Intonation vorweg, stellt also einen direkten Zusammenhang mit diesem her[1]:



Das Kyrie *Cunctipotens genitor* (Missa IV) wird durch c um eine Singweise von bedeutendem Ausdruck bereichert, der sich in der neunten Anrufung infolge der Wiederholung des intensiven Rufes um Erbarmen zu großer Kraft steigert:

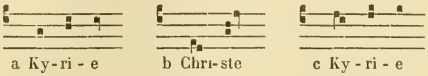


Die namentlich für die Allelujamelismatik so wichtige Gliederung (Typus a a b) nimmt hier auch von den Kyriemelismen Besitz. Der Schluß vermittelst der Quinte der Tonart (Dorisch) weist auf mittelgriechische Herkunft dieses Gesanges hin. Man kann diese neunte Anrufung wegen der Wiederholung eines bedeutsamen melodischen Gliedes als c^2 bezeichnen. Das Kyrie der Missa XIV gleicht in seinem Aufbau dem Kyrie *Cunctipotens genitor*, indem die Weise c einen Zuwachs an melodischer Energie verrät, die durch die Wiederholung eines Motives in der letzten Anrufung (c^2) noch gesteigert wird. Ähnlich verhalten sich die Kyrie des Appendix VII und XI.

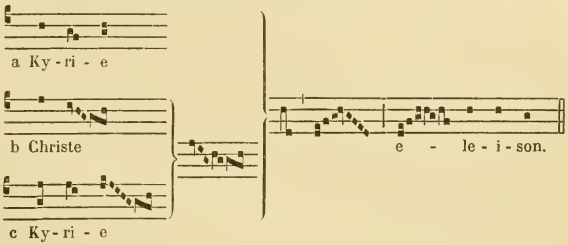
Einer zweiten Variante gehören die Kyrie der Missae II, VII, VIII, XIII, XVIIa und b und ad libitum VIII an. Die Weise c erstrebt hier eine Verbindung mit a oder b, sei es durch gleiche Wiedergabe des Wortes *eleison* oder umfassendere Benutzung ihres melodischen Stoffes. Dazu kommt meist eine längere oder kürzere Wiederholung im neunten Kyrie (c^2). Jedes der Kyrie hat dazu

[1] Auf diesen Parallelismus wurde aufmerksam gemacht in der Gregorianischen Rundschau I S. 18 ff. im Zusammenhang mit der merkwürdigen modalen Eigenart dieses Gesanges.

seine Besonderheit. Das Kyrie *Fons bonitatis* (Missa II), eine Singweise von königlichem Glanze, arbeitet mit melodischen Steigerungen von edelstem Pathos, die sich gleich zu Beginn der drei Sätze verraten:



Im Kyrie *Rex splendens* (VII) unterscheiden sich die drei Sätze a, b und c nur durch verschiedenen Anfang; nicht nur das *eleison* ist überall dasselbe, auch die ihm vorhergehende Figur. Dazu kommen Berührungspunkte von b und c.



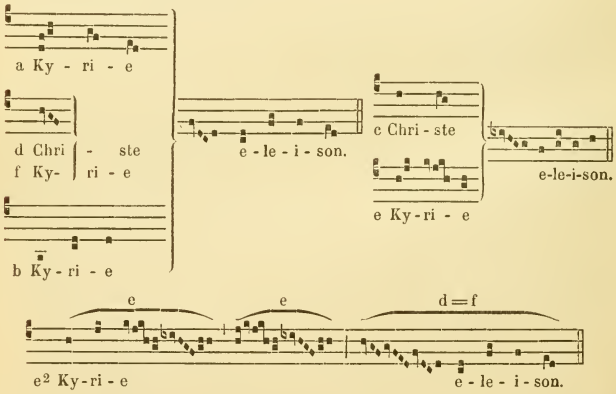
Im Kyrie *Stelliferi conditor* (XIII) versetzt c das *eleison* von a und b, man könnte sagen, das ganze a in die Oberquinte. Ähnlich verläuft das *eleison* des c im Kyrie der Missa XVIIa. Kyrie XVIIb wiederholt im letzten c dessen Anfangsmotiv, und Kyrie VIII ad libitum bildet c durch Erweiterung des b.

Am entwickeltsten ist die dritte Kyrieform, ohne Zweifel auch die jüngste. Sie geht in der Differenzierung der Singweise noch weiter und wechselt auch innerhalb der drei ersten Kyrie und der drei Christe ab.

Kyrie a b a Christe c d c Kyrie e f e^2

Hier erscheint das Schema der ersten Kyrieform auf die drei Teile des Gesanges übertragen. Im ganzen wechseln sechs Melodien ab; ihre Folge gehorcht indessen künstlerischen Gesichtspunkten. Es kam vor allem darauf an, bei so vielen Melodien die Übersicht nicht zu verlieren. Darum sind die Mittelglieder b, d und f mehr als Ruhepunkt behandelt. Mit Vorliebe kehren Figuren oder auch ganze Melodien aus den ersten Anrufungen in den späteren wieder, so daß die Zahl der Glieder sich verringert; Regel ist auch die

Verstärkung und Erweiterung der neunten Anrufung durch melodische Wiederholung (e^2). Abrundung und symmetrische Gestaltung waren eine Hauptsorge der Sänger dieser interessanten Gebilde. Mannigfaltigkeit des Ausdruckes und der Linienführung im Wechsel von hohen und tiefen Melodien tun das ihre, um diesen choralischen Kyrie zu besonderer künstlerischer Wirkung zu verhelfen. Das bekannteste Beispiel dieser Form ist das Kyrie der Muttergottes *Cum jubilo* (IX), von dem eine einfachere Fassung (*Alme Pater*, X) in einer Handschrift von Benevent erhalten ist[1]. Beider Sätze sind durch mannigfache Anklänge miteinander verbunden; nicht nur weisen a, b, d und f, sowie c und e gleiches *eleison* auf, die Gleichheit erstreckt sich bereits auf die unmittelbar vorhergehende Gruppe, d und f sind überhaupt identisch und von a nur durch die Anfangsfigur unterschieden. Die regelmäßige Folge hoher und tiefer Sätze erweckt die Vermutung, daß der Komponist hier an getrennten Baß- und Tenorchor gedacht habe, der in der letzten Anrufung zu gemeinsamem Abschluß zusammentritt: einer prachtvollen Synthese des Vorhergehenden:



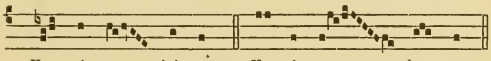
Es wäre ein Irrtum, zu glauben, daß das künstlerische Interesse an diesem Kyrie sich in solchen formalen Dingen erschöpfe. Führt man es aus, wie es gedacht ist, im Wechsel hoher und tiefer Stimmen, die sich schließlich vereinigen, so wird man sich der Wirkung ihrer schönen, wohlproportionierten und ausdrucksreichen

[1] Vom 13. Jahrhundert an ist die reichere überall verbreitet.

Linien nicht entziehen können. Insbesondere ließe sich der allmähliche Übergang von dem zur höchsten Intensität gesteigerten Rufe an den Herrn zur demütigen Aussprache der Bitte um Erbarmen im letzten Kyrie kaum in edlere Linien formen.

Eine einfachere Ausprägung dieser Struktur bietet das Kyrie *Dominator Deus* (XV), das aber merkwürdigerweise in der neunten Anrufung mit einer neuen Singweise abschließt. Vielleicht erklärt sich diese Anomalie daraus, daß es eine reichere Bearbeitung des Kyrie XVI ist. Bedeutender ist trotz seiner anfänglichen Monotonie das Kyrie *Deus sempiterne* (III). Auch hier ist die letzte Anrufung ein Muster sicherer motivischer Gliederung und zugleich voll warmen Flehens. Endlich findet sich diese Kyrieform noch in den Kyrie I—VI ad libitum. Von ihnen arbeitet das Kyrie *Te Christe rex* (VI) mit Themen des Osterkyrie, und Kyrie *Clemens rector* (I), das nur in französischen, englischen und italischen Handschriften überliefert ist, fällt durch seine Überschwänglichkeit auf. Gleich das erste Kyrie (a) besteht aus einem Motiv, seiner Wiederholung und angefügtem eleison. Das zweite Christe übernimmt die Singweise des zweiten Kyrie (also d = b) und die siebente Anrufung (e) verbindet das durch eine Vor- und Nachgruppe erweiterte Anfangsmotiv der ersten Anrufung (a) mit einem mehr ausruhenden Mittelglied und dem eleison der zweiten Anrufung (b). Die neunte endlich wiederholt auch noch das Mittelglied und gewinnt so ein Melisma von einer in der ganzen Kyrieliteratur einzig dastehenden Ausdehnung[1]. Die anderen Kyrie ad libitum geben zu besonderen Bemerkungen keinen Anlaß.

Als einen absichtlichen Rückfall in das archaische Stadium des Kyriegesanges möchte ich das Kyrie der Missa pro defunctis bezeichnen, eine jüngere Weise, die alle Anrufungen gleichformt bis auf die letzte. Hier die Fassung der Handschrift 320 der Bibliotheca Casanatense in Rom aus dem 14. Jahrhundert:



Dem VI. Kirchenton angehörig, schließt sie sich passend dem Introitus *Requiem aeternam* an. Sie scheint aus Italien zu stammen, jedenfalls ist sie zuerst in italischen Quellen überliefert. Der dur-

[1] Die Erklärung dieses Kyrie als a b a c a c d e d in Johners Neuen Schule des gregorianischen Gesanges[3] S. 116 und 117 trifft nicht zu.

ähnliche Charakter dieser Eröffnungsgesänge der Totenmesse ist bemerkenswert; er spiegelt den Geist wider, in welchem die Liturgie das Gedächtnis der Toten feiert; es ist nicht derjenige hoffnungsloser Klage, ungezähmten Schmerzes, sondern des Friedens, Trostes und Gebetes.

Die Kyrieweisen des vatikanischen Graduale bilden nicht den Gesamtbestand der choralischen Überlieferung. Namentlich das 15. und 16. Jahrhundert schufen zahlreiche neue, darunter viele von zweifelhaftem Werte, die glücklicherweise keine Aufnahme in die neueren Bücher gefunden haben. Wir können sie hier übergehen[1]. Die älteren belegen die verschiedenen Möglichkeiten übersichtlicher und symmetrischer Anordnung der Teile eines reichgegliederten gesungenen Textes, angefangen von der steten Wiederholung einer einfachen rezitativischen Weise bis zu hochentwickelten und kunstreichen musikalischen Konstruktionen. Als ein wichtiges Form- und Ausdrucksmittel offenbart sich dabei die Auszeichnung der letzten (neunten) Anrufung, welche die vorhergehenden künstlerisch potenziert und dem ganzen Gesang seinen Höhepunkt verschafft.

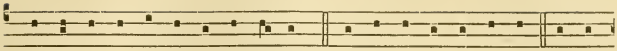
Inhaltlich und nach seiner Struktur kommt dem Kyrie am nächsten

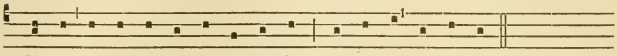
das Agnus Dei,

in welchem dieselbe Anrufung dreimal wiederkehrt, mit leichter Variante am Schluß der dritten. Da die Bitte *dona nobis pacem* ebenso viele Silben hat wie *miserere nobis*, stand einer ganz gleichen melodischen Wiedergabe der drei Sätze nichts entgegen und es ergab sich als erste Agnusform die Struktur a a a. Sie ist aus der liturgischen Verfassung des Textes hervorgegangen und legt weniger Gewicht auf künstlerische Abwechslung. Wir begegnen ihr im vatikanischen Gesangbuch in den Messen I, V, VI und XVIII. Das Agnus der letzten Messe ist das älteste[2] und eine direkte Fortsetzung des vorhergehenden Dialoges zwischen Zelebrant und Gemeinde:

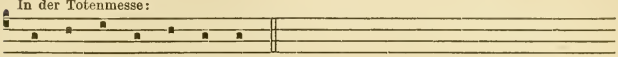
[1] Vgl. darüber Marxer, Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens, S. 21 ff. und Sigl, Zur Geschichte des Ordinarium Missae in der deutschen Choralüberlieferung, Beilagen (Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg-Schweiz, Heft III und V).

[2] Die Angabe der Solesmenser Bücher, sie stamme aus dem 12. Jahrhundert, ist sicher irrig. Es mag sein, daß sie in keinem älteren Gesangbuche notiert vorliegt; das ist aber für ihr Alter nicht ausschlaggebend. Ist etwa unsere Präfationsweise nur so alt wie ihre erste Aufzeichnung?

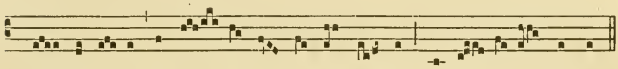




In der Totenmesse:

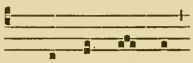


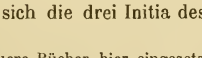
Musikalisch am höchsten steht unter diesen Weisen diejenige der Missa VI:



Aus der Höhenbewegung bei *qui tollis* spricht ein starkes Vertrauen, aus dem Tiefgang bei *miserere* eine demütige Bitte, das Ganze ist von hervorragender Schönheit. Weniger bedeutend sind die beiden Agnus ad libitum[2].

Nur wenig entfernt sich von dieser Form das Agnus der Missa III, das die erste Silbe des ersten Wortes das zweite Mal variiert, aber so, daß durch die geringfügige Veränderung ein erfrischend wirkender Gegensatz entsteht:

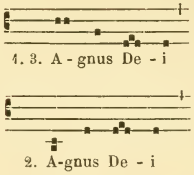




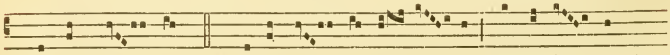
Ebenso verhalten sich die drei Initia des Agnus der Missa XVII:

[1] Das ♭, welches neuere Bücher hier eingesetzt haben, widerstreitet dem Ursprung der Singweise aus der liturgischen Rezitationsformel.

[2] Das zweite, für welches die Solesmenser Bücher keine Datierung angeben, ist von Dom Pothier nach einem Kyrietropus *Deus aeterne* des Cod. 546 aus dem 16. Jahrhundert gearbeitet. Derselbe ist veröffentlicht von Marxer, Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens (Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg-Schweiz, Heft III), S. 124. Vgl. auch Gastoué, Le Graduel et l'Antiphonaire vaticans, p. 279.



In der Regel wird jedoch eine der drei Bitten durch eigene Singweise ausgezeichnet und zwar mit Vorliebe die mittlere. Dieser Form a b a gehören die meisten Agnus an, diejenigen der Missae II, IV, VIII—X, XII—XVI. Einige darunter besitzen ihre Eigenheiten. Wie das *eleison* des Kyrie selbst im Wechsel der Singweisen sich gern gleichbleibt, so hier das *miserere nobis*. In der Missa IX beginnt die melodische Abweichung des b erst bei *qui tollis*, in der Missa X sind die Worte *qui tollis peccata mundi* dreimal gleichbehandelt, dagegen das zweite *miserere nobis* verschieden. Die Singweise des Agnus der Muttergottesmessen stammt aus dem ℣. *Eructavit cor meum* des ℟. *Regnum mundi* des Offiziums der heiligen Frauen[1]:



Die Form a a b kommt nur einmal vor, in der aus englischen Handschriften geschöpften Missa VII. Sie sieht so aus, als ob b am unrechten Orte stünde. Ebenso die Form a b c in der Missa XI; doch ist hier eine künstlerische Idee vorhanden, die einer Steigerung des Gesanges von Anfang bis zu Ende. Das zweite Agnus beginnt mit einer höheren Figur als das erste und das dritte mit noch höherer als das zweite. Anklänge der drei Singweisen sind ebenfalls vorhanden; sie haben einen ähnlichen Schluß, der vielleicht einmal identisch war.

Das Gloria in excelsis Deo.

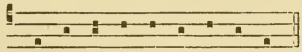
der Hymnus angelicus hat einen anders gebauten Text als das Kyrie und Agnus, läßt daher andere Normen der Komposition erwarten.

Beginnen wir mit der Feststellung, daß zuerst ein jedes Choralgloria seine eigene Intonation für den Zelebranten hatte und die Be-

[1] Vgl. die Revue du chant grégorien VIII, p. 485 ff.

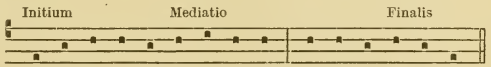
schränkung der letzteren auf einige wenige, die bis zur Pianischen Choralreform die Regel war, im 16. Jahrhundert aufkam. Sie führt in eine Zeit, in welcher durch die Praxis mehrstimmigen Meßgesanges eine Lockerung des Zusammenhanges von Zelebrant und Gesangchor eingetreten war, und es nicht mehr als ein Übelstand empfunden wurde, daß eine Intonation durch ein in Tonart und Charakter verschiedenes *Et in terra* fortgesetzt wurde. Die Choraldrucker nach dem Konzil von Trient, Guidetti an der Spitze, haben diese Entwicklung verschuldet; die Pianische Choralreform hat dem Missale auch die alten Intonationen wenigstens als wahlfrei zurückgegeben.

Die Intonation des Gloria bildet zuerst einen integrierenden Bestandteil des Gesanges. Deutlich läßt sich das bereits in der ältesten römischen Gloriaweise erkennen, die heute den gewöhnlichen Tagen zugewiesen ist (Missa XV). Ihr hohes Alter geht aus der syllabischen Textbehandlung und besonders aus ihrer Struktur hervor. Sie ist nichts anderes als eine psalmodische Rezitation, wie sie für mehrere Verse des *Te Deum* überliefert ist[1]. Die Intonation gibt das Thema der Rezitation, die Formel, die dann allen Versen des Hymnus auferlegt wird:



Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

Die Formel beginnt mit einem Initium, ähnlich der Psalmodie des IV. Modus, rezitiert auf der Tuba a und schließt mit der dazugehörigen Finalis. Gleich beim ersten Verse des Chores kommt auch die Mediatio zum Vorschein, das dritte der Elemente eines Psalmtones:



Et in ter-ra pax ho-mi - ni-bus bo-nae vo-lun-ta - tis.

Aus diesem Material formt sich der ganze Gesang, so wie die Ausdehnung der Verse es mit sich bringt. Bezeichnet man das Initium mit a, die Mediante mit b, die Finalis mit c, so läßt sich die Einrichtung der Verse folgendermaßen erläutern:

[1] Vgl. oben S. 226. Eine noch primitivere Singweise auf einer nur an den Kadenzen verlassenen Tuba kennt die mailändische Liturgie. Die Lesart der Paléographie musicale VI p. 316 enthält sogar an einigen Stellen ein Finalmelisma.

Intonation: a + c
℣. Et in terra: a + b + c
℣. Laudamus: c
℣. Benedicimus: c
℣. Adoramus: c
℣. Glorificamus: c
℣. Gratias agimus: a + b + c
℣. Domine Deus[1]: a + c, a + c
℣. Domine Fili: a + b + c
℣. Domine Deus[2]: a + c, b + c
℣. Qui tollis: a + b + c
℣. Qui tollis: a + b + c
℣. Qui sedes: a + b + c
℣. Quoniam tu: a + c
℣. Tu solus: c
℣. Tu solus[3]: a + c, a + b
℣. Cum sancto: a + b + c

Die beiden letzten Verse kontrahieren auf der letzten Akzentsilbe. Das Amen am Schlusse ist selbständig. Die Struktur läßt sich in die Regel zusammenfassen: ganz kurze Verse erhalten c, längere a + c, noch längere a + b + c, nach Bedarf endlich werden auch ein oder zwei Glieder verdoppelt. Darin liegt ausgesprochen, daß alle Verse als gleichberechtigt gelten, eine Zusammenfassung mehrerer zu Gruppen findet nicht statt; das ist die ursprüngliche, liturgiegemäße Auffassung des Gloriatextes. Die Folge b + a widerspräche der Natur der Dinge, kommt daher nicht vor. Bemerkt sei noch, daß der Ton *f* im ganzen Gloria vermieden[4] ist und nur im Schluß*amen* erscheint, das sich aber wie ein nachträglicher Zusatz ausnimmt; auch die Psalmodie schließt niemals mit einem selbständigen *amen*, bezieht dieses vielmehr in die Psalmformel hinein.

Die späteren Singweisen des Gloria ersetzen diese einfache Psalmodie nicht etwa durch reichere Formen derselben Gattung, sondern durch mehr oder weniger freie Kompositionen. Die Länge des Textes stand aber einer melismatischen Fassung im Wege, und so finden sich solche nur ausnahmsweise in den Handschriften; sie sind aber bald außer Gebrauch gekommen. Ein Beispiel liefert das Gloria III ad libitum, in welchem die kurzen Verse *Laudamus te* usw. durch das gleiche Finalneuma verlängert sind; vielleicht soll dasselbe die etwas düstere Grundstimmung der Melodie mildern und ins Festliche hinüberleiten. Von diesem Stück abgesehen, herrscht in den Gloriakompositionen mehr die Syllabik vor mit

[1] Einige Handschriften haben hier a + b + c, so die erwähnte norditalische (Cod. Rosenthal).

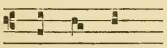
[2] Einige Handschriften notieren hier dreimal ein c.

[3] Die norditalische Handschrift notiert a + b + c. *g f e*

[4] In einigen Gegenden sang man ihn bei *pater omnipotens* u. a.; so notieren Cod. Bohn der Trierer Stadtbibliothek und die norditalische Handschrift; letztere erniedrigt regelmäßig das akzentische *h* zum *b*, erstere führt es der deutschen Tradition gemäß zum *c* und akzentuiert mit dem Podatus *a c*.

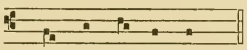
gelegentlichen Gruppen. Immer aber wahren die einzelnen Verse ihre Selbständigkeit; schon die Ausführung des Gesanges im Wechsel zweier Chöre würde größeren Zusammenfassungen entgegengestanden haben. Das schließt aber weder melodische Anklänge und Wiederholungen, noch Steigerungen von Vers zu Vers aus. So legte der gleiche Textanfang mehrerer Verse von selbst eine ähnliche oder identische Melodie nahe: *Domine Deus . . . Domine Fili . . . Domine Deus* und *Qui tollis, miserere . . . Qui tollis, suscipe.* Die kurzen Verse *Laudamus te* usw. und *Quoniam* usw. eignen sich zur Aufnahme lang ausgesponnener, aber scharf gegliederter Gebilde, oder wenigstens von Tonreihen, die sich verhalten wie Vorder- und Nachsatz, Hebung und Senkung. Auch der gleiche Versschluß der Verse *Qui tollis* und *Qui sedes* mit *miserere nobis* findet mehrmals seine musikalische Bestätigung. Der letzte Vers *Cum sancto Spiritu* mit dem *Amen* erweckt meist einen glänzenden Abschluß.

Im einzelnen herrscht naturgemäß Freiheit. Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem analysierten Gloria besitzt dasjenige der Missa XII, das mit ihm auch die Tonart teilt, den IV. Modus. Gemeinsame Versschlüsse und identische Melodik in den Versen *Gratias agimus* und *Qui sedes* sind ihre Zeugen. Das Gloria der gewöhnlichen Sonntage (XI) kennzeichnet die Verwendung zweier Motive, die beide eine Quarte umspannen; das erste erscheint namentlich als Initialmotiv:



Glo - ri - a
Do - mi - ne
Quo - ni - am u. a.

das zweite mehr schrittweise und fallend als Finalmotiv:

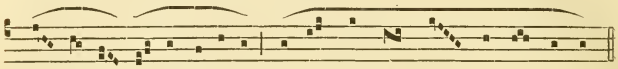


Lau - da - mus te
glo - ri - am tu - am
Je - su Christe
Fi - li - us Pa - tris
-se - re - re no - bis u. a.

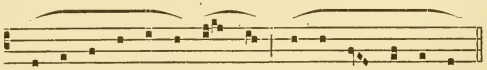
In der ersten Hälfte des *Et in terra* treffen sich beide Motive zusammen.

Ein seltsames Werk ist das Gloria der Missa V. Es baut sich fast ganz aus drei Motiven auf, die im V. *Gratias agimus* zusammen-

treten. Sie stehen in einer Art Kausalnexus, wenigstens ist ihre Folge unveränderlich dieselbe. Dabei kommt es vor, daß die Verse bald mit dem ersten, bald mit dem zweiten, bald mit dem dritten Motiv beginnen, womit dann alles Weitere geradeso schematisch verläuft, wie der Versanfang eine Folge des vorhergehenden Versschlusses ist. Hier alle drei Motive:



Das Ganze wirkt in seiner schematischen Struktur unruhig, ärmlich und monoton. Nur in der Psalmodie oder bei syllabischer Melodik läßt sich eine solche fast mathematisch geregelte motivische Folge genießen, wie im Gloria der Missa VIII, einer ganz jungen, aber infolge ihres frischen und durähnlichen Charakters neuerdings rasch und überall beliebt gewordenen Weise. Die drei Motive, die sie zusammensetzen, bilden einen fortlaufenden melodischen Faden. Der erste geht von der Tonika *F* schrittweise zur Quinte *C* und kadenziert dort; der zweite führt die Bewegung bis zur Oktave weiter, fällt aber bis zur Quinte zurück, unter Umständen kann das Motiv auch direkt mit der Oktave anheben; das dritte legt den Weg von der Quinte zur Tonika zurück. Merkwürdigerweise kommt im ganzen Gesange außer im *Amen* die Quarte der Tonart niemals vor, *h* oder *b*[1]. Der Vers:

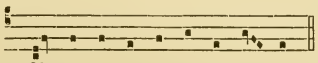


faßt die drei Motive zusammen.

[1] Bisher ist keine ältere Quelle für dies Gloria bekannt als eine solche aus dem 16. Jahrhundert; sie stammt aus der heutigen mozarabischen Liturgie von Toledo, der es aber nur als sehr später Bestandteil angehört. Vgl. Dom Pothier in der Revue du chant grégorien, Grenoble XIII, p. 113 ff. Wollte man aus dem permanenten Verzicht der vatikanischen Lesart auf die Quarte einen englischen oder schottischen Ursprung vermuten — solche die Quarte vermeidende altertümliche Lieder sind in Wales und Schottland nicht ausgestorben — so wäre dem die nüchterne Tatsache entgegenzuhalten, daß die vatikanische Lesart eine Vereinfachung der mozarabischen Fassung darstellt, in welcher der Ton *b* sehr häufig ist. Die Bezeichnung des Gloria und der ganzen Missa VIII »de Angelis« geht (nach Gastoué, Le Graduel et Antiphonaire Romains, p. 276) darauf zurück, daß beide in Franziskanerbüchern des 17. Jahrhunderts der Motivmesse der Engel zugewiesen sind.

Freier bewegen sich die anderen Gloriaweisen, wenn es auch niemals an offenen oder versteckten Beziehungen mancher Verse zueinander fehlt. Im allgemeinen ist das Gloria ein schwungvoller Gesang, der bei *Glorificamus te*, *Qui sedes* und *Cum sancto Spiritu* seine natürlichen Höhepunkte erreicht. Die einheitliche Gesamtstimmung ist dabei aufs glücklichste gewahrt. Das Ostergloria (I) ist voll freudigen Jubels, dasjenige der Duplexfeste (IV) hebt die bittenden Sätze des Textes besonders innig heraus, dasjenige der Muttergottesmesse ist anspruchsvoller und feierlicher, bewegt sich meist in hoher Tonlage und sucht durch andere Mittel zu glänzen; sein Ambitus ist der einer Undezime. In dieser Richtung geht noch weiter das hochfeierliche und schwierige Gloria Leos IX. (ad libitum I), bis zur Duodezime. Es spielt wirksam hohe und tiefe Tonlage gegeneinander aus, ist reich an sprunghafter Melodik selbst bei Kadenzen und offenbart überhaupt eine merkliche Abwendung vom melodischen Ideal der älteren Choräle. Jede der Gloriamelodien bildet so einen eigenen und durchgebildeten Organismus, der meist eine ruhige Aussprache des liturgischen Textes mit charakteristischer Auszeichnung besonders anregender Verse und Worte geschickt zu vereinen weiß.

In Rom scheint wenigstens für die päpstlichen Kapellämter lange nur eine einzige Gloriamelodie in Gebrauch gewesen zu sein. Wir erfahren, daß die päpstlichen Sänger nur dasjenige kannten, welche die Intonation hatte[1]:



Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. (Missa IV)

Das Sanctus.

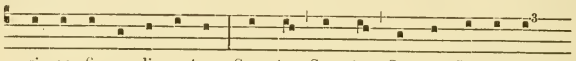
In Übereinstimmung mit Matth. 21,9, wo das *Benedictus qui venit* unmittelbar an das *Hosanna* angeschlossen ist[2], und mit der liturgischen Auffassung, wie sie im Verhalten des Zelebranten zum Ausdruck kommt, bildet das Sanctus mit dem Benedictus zusammen ein ungeteiltes Ganzes. Die Zweiteilung des Gesanges ist daher niemals in der Choralmesse üblich gewesen; die Verselbständigung des Benedictus und seine Ausführung nach der Wandlung im Gegensatz zum Zelebranten, der beide vor dem Kanon betet, wäre in alter Zeit als ein Verstoß gegen die liturgische Selbstverständlich-

[1] Also Paris de Crassis, vgl. Gerbert, De cantu I p. 379.

[2] Vgl. auch die Antiphone *Hosanna filio David* der Palmsonntagsprozession.

keit aufgefaßt worden[1]; sie war erst möglich, seitdem die Polyphonie das Sanctus so ausgeweitet hatte, daß man billigerweise vom Zelebranten einen so langen Aufschub der Wandlung nicht erwarten konnte, und überhaupt die musikalischen Interessen sich der Liturgie gegenüber als gleichberechtigt gebärdeten[2].

Seine musikalische Faktur stellt das Sanctus ungefähr in die Mitte zwischen Kyrie und Gloria. Die geringere Ausdehnung des Textes erlaubte eine melodische Aussprache, die sich eher von der Syllabik entfernt und denjenigen Worten besonders nachgeht, die zu einer ausdrucksvolleren Betonung einladen. Die älteste Weise freilich, die unmittelbare Fortsetzung der Präfation, ist nur eine syllabische Rezitation ohne melodische Auszeichnung irgend eines Wortes:



si - ne fi - ne di-cen-tes: San-ctus, San-ctus, Sanctus Do-mi-nus etc.

Heute wird diese Weise nur mehr an Wochentagen der Advent- und Fastenzeit (Missa XVIII) sowie in der Totenmesse gesungen.

Andere fast ganz syllabische Sanctus stehen in den Messen X (eine wenig bedeutende Anpassung eines Tropus des 11. Jahrhunderts)[4] und XIII (aus englichen Handschriften). Die anderen sind etwas melodischer, einige darunter ausgezeichnete Vertonungen ihres erhabenen Textes zu nennen und bei verständiger Ausführung noch heute ihrer Wirkung sicher.

Der Text ist in drei Perioden zerlegt, von denen die zweite mit *Pleni* und die dritte mit *Benedictus* beginnt. In der ersten Periode werden von den drei Sanctus gern zwei melodisch gleich ausgesprochen, oft umrahmen das gleiche erste und dritte das mittlere, so in den Missae II, III, IV, V, XIV, XVII; in einigen Fällen

---

[1] Vgl. Teil I[3] S. 114 über den Vortrag des Sanctus vor Beginn des Kanons.

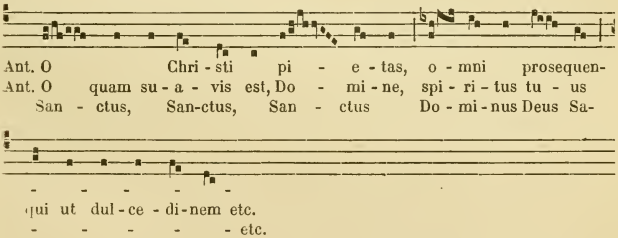
[2] Das vatikanische Meßgesangbuch betont die musikalische Zusammengehörigkeit des Benedictus zum Sanctus dadurch, daß es sie nur durch den einfachen Strich, nicht den am Ende eines Gesanges üblichen Doppelstrich trennt. Wenn die liturgische Behörde sich neuerdings für die in Caeremoniale Episcoporum niedergelegte jüngere Praxis ausgesprochen hat, so will das besagen, daß das Choralamt von Rom nicht in allem als normgebend angesehen wird.

[3] Vgl. oben S. 79. Die Quellen notieren das Sanctus meist einen Ton tiefer mit *a* als Rezitationston; so auch die norditalische Handschrift. Die Tuba *h* ist jünger. Dennoch ist die Datierung der Weise in den Solesmenser Büchern als saec. XIII irreführend; diese ist viel älter.

[4] Vgl. Gastoué l. c. 277.

sind die beiden ersten gleich oder fast gleich, Missae I, VII, in den anderen sind alle drei in eine fortlaufende Linie geleitet. Das hier zu regelmäßiger Verwendung gelangende Ausdrucksmittel ist der Gegensatz hoher und tiefer, steigender und fallender, gedrängter, eindringlicher und flüssiger, lebendiger Tonfiguren. Gern wird gleich das erste Wort melismatisch bevorzugt, wie wenn die Anbetung der Dreimalheiligen in ahnungsvolle Töne gefaßt zu werden verlangte; der klangvolle Vokal *a* kommt hier zu rechter Geltung. Die zweite Periode ist meist durch schwungvolle, nach oben gerichtete Melodik ausgezeichnet mit der Spitze über *gloria*. In der Regel entlehnt das *Benedictus* seinen melodischen Bedarf ganz oder zum größten Teil dem *Pleni*. Selten sind nur die beiden *Hosanna* identisch, so in den Missae III und XI und ad libitum III. Unscheinbare Varianten erklären sich meist aus dem Anpassungsgesetz. Ebensoselten gehen die beiden Hosanna ihre eigenen Wege, vergleiche die Messen VI, IX, XIII und ad libitum I.

Nicht alle Sanctus sind Originalschöpfungen. Dasjenige der Missa VIII bezog seinen melodischen Stoff aus der Antiphone *O Christi pietas* des Offiziums des heiligen Nikolaus, die auch im Frohnleichnamsoffizium zum Text *O quam suavis est* (Ant. ad Magnificat in I. Vesp.) Verwendung fand[1]:

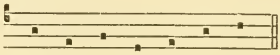


Die Anpassung an den Text des Sanctus wurde spätestens im 12. Jahrhundert vorgenommen; sie ist auch geschickter als diejenige an den Frohnleichnamstext, dessen Gliederung und Zäsuren einigemal dem Bau der Melodie widerstreiten (vgl. *dulcedinem | tuam; filios | demonstrares; de caelo | praestito*).

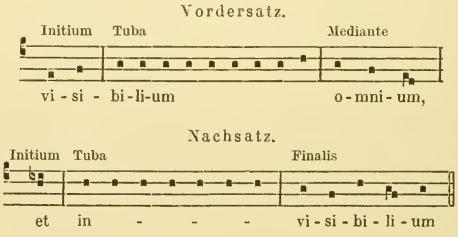
[1] Vgl. die schöne Abhandlung Hermesdorffs in den Choralvereinsbeilagen zum Gregoriusblatt 1881 S. 27 ff. Hermesdorff teilt aus deutschen Handschriften noch ein über denselben Stoff verfaßtes Kyrie eleison und Agnus Dei mit. Alle drei Stücke, die sich durch große Schönheit auszeichnen, stehen auch bei Wagner, Kyriale nach den deutschen Handschriften. Graz 1904 Missa III.

Das Credo[1]

gehört der Meßliturgie Roms erst seit 1014 an; seine Singweise liegt aber in nordischen Büchern bereits des 10. Jahrhunderts vor. Sie ist ursprünglich ein Rezitativ mit ganz mäßigen Stimmbeugungen für das Initium, die Interpunktionsstellen und die Zäsuren, wurde aber im Laufe der Zeit gelegentlich auch mit Figuren durchflochten. Gleich seine Intonation



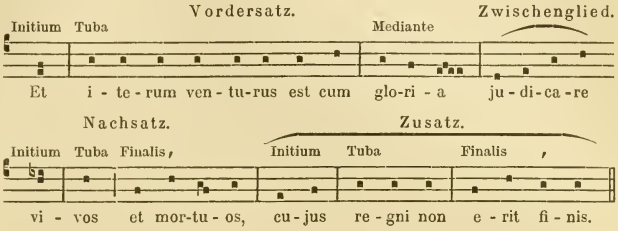
hat in ihrer granitenen Festigkeit die Bewunderung selbst ganz großer Künstler erweckt[2]. Die einzelnen Artikel des Glaubensbekenntnisses ziehen dann in anspruchsloser melodischer Fassung vorüber; die Gedankenfülle und Schwere der Worte ersetzt was ihrem musikalischen Kleide an Reichtum und Schönheit abgeht. Hält man, wie die Kirche es verlangt, die Gedanken auf den Inhalt der Verse gerichtet, so ermüdet die häufige Wiederkehr derselben Rezitationsfiguren hier noch weniger wie bei der Psalmodie, deren Verse naturgemäß weder an Mannigfaltigkeit des Inhaltes noch an konkreter Schärfe die Artikel des Credo erreichen. Während weiter die Psalmodie die sämtlichen Verse eines Psalmes in demselben übersichtlichen rezitativischen Tone ausspricht, vollzieht sich die Rezitation des Credo in einer ausgesponnenen Formel, die je nach der Ausdehnung des Textes vollständig oder in gekürzter Fassung auftritt. Ihr Kern besteht aus zwei Gliedern, einem Vorder- und einem Nachsatz mit *g* und *a* als Tuba:



[1] Vgl. dazu Teil I[3] S. 102 ff.

[2] Bach hat sie der Fuge zu Beginn seiner *H*moll-Messe zugrunde gelegt. Auch das Anfangsthema des Credo der Beethovenschen Missa solemnis ist von ihr inspiriert.

Das erste Initium kann durch Vorsetzung einer oder zweier Noten erweitert, aber auch an die Mediante ein Zwischenglied und sogar an die Finalis eine zweite Kadenz angeschlossen werden. In ihrer ausgedehntesten Fassung erscheint die Formel im Vers:



Die Struktur ist diejenige der Psalmodie mit den durch die mannigfache Ausdehnung des Textes gebotenen Erweiterungen. Die Funktion des Zwischengliedes ist klar; es soll von der Tiefe zum Initium des Nachsatzes überleiten, das selbst niemals erweitert wird. Beachtung verdient die Folge der Tubae *g* und *a*, welche an die responsoriale Psalmformel des I. Modus erinnert, während der antiphonische *Tonus peregrinus* die umgekehrte Folge *a* und *g* aufweist. Da das Zusatzglied wieder auf *g* rezitiert, ergibt sich bei längerem Text die Tubafolge *g a g* und damit eine hübsche, im liturgischen Rezitativ sonst niemals wieder vorkommende Umrahmung einer höheren Tuba durch eine tiefe.

Von dieser Urmelodie des lateinischen Meßcredo überliefern die Gesangbücher des 12. und 13. Jahrhunderts zahlreiche Varianten, die sich aus dem Mangel einer autoritativen, offiziellen Fassung erklären. Dazu gehört auch die einfachere Lesart im Graduale Vaticanum unter Nr. II[1].

Eine erst seit dem 15. Jahrhundert nachweisbare Singweise ist diejenige des Credo III, die wegen ihres hellen Durklanges sich besonders rasch eingebürgert hat. Sie stammt aus der Zeit des *Cantus fractus*, der die Choralschrift mit Zeichen und Werten der Mensuralschrift durchsetzte. Noch jünger ist das Credo IV, das sogenannte *Credo cardinale*, das schon in seiner pathetischen Tonsprache französischen Ursprung verrät.

[1] Vgl. auch Wagner, Kyriale nach deutschen Handschriften, Nr. I (aus Cod. Bohn der Trierer Stadtbibliothek XII—XIII s.); Nr. II bietet die deutsche Fassung des obigen. Eine andere Fassung bei Villetard, Office de Pierre de Corbeil, p. 172 ff.

Selbst in neuerer Zeit hat die Komposition von Singweisen für das Ordinarium Missae nicht geruht. Mit den älteren Mustern können sie keinen Vergleich aushalten, einige sind sogar nur Denkmäler einer tiefgesunkenen Kunst. In Italien suchte Viadana 1619 durch Komposition von 24 Choralcredos über Motive aus liturgischen Hymnen minderwertigen Credoweisen entgegenzutreten, die in manchen Kirchen eingeschlichen waren[1]. Ganze Messen im Choralstile gab 1681 der (reformierte) Zisterzienser Philipp a S. Joanne Baptista zu Rom heraus; auch sie sind über liturgische Hymnen verfaßt und nach ihnen benannt, Missa *Veni sancte Spiritus*, *Jam lucis orto sidere* etc. Die müssen Freunde gefunden haben, denn 1728 gab ihr Verfasser, Abbas titularis in monte Soracte geworden, eine Neuauflage heraus. Sie führen die in der polyphonen Missa übliche Gemeinschaft der Tonart wie des melodischen Materials für alle Stücke des Ordinarium Missae durch[2].

In Frankreich trieb diese Gattung reichere Blüten. Das 17. Jahrhundert inauguriert dort den sogenannten Plainchant musical[3], einen Mischmasch von Choral- und mensurierter Musik. Seine Melodien bevorzugen Dur und Moll, sind mit ♯ und ♭ ausgestattet und oft in einem taktähnlichen Rhythmus verfaßt. Sein Hauptzentrum waren Pariser Klöster und Ordenshäuser der Oratorianer (1634 Direktorium chori des P. Bourgoing), der Karmeliterinnen, Visitandinnen u. a. Aus dieser Zeit stammen auch die fünf Choralmessen des Henri Dumont, 1867, für den Pariser Hof, die mit ihrer modulatorischen Armut, ihrer frostigen Rhetorik und dem hohlen Pathos, das mehrfach an den französischen Theaterstil erinnert, bald in ganz Frankreich Verbreitung fanden. Mit dem Ersatz der alten franko-römischen Liturgie durch die neugallikanischen Liturgien vor und nach 1600 verbreitete sich die Gattung in ganz Frankreich, wobei jeder der Verfertiger neuer Choralbücher seinen Leistungen den eigenen Stempel aufdrückte. Die Rückkehr zur römischen Liturgie im 19. Jahrhundert versetzte dieser Literatur den Todesstoß bis auf einige Messen des Dumont und einige Stücke namentlich der Oratorianer, von denen eine einfache Fassung des *Salve regina* in einer gregorianisierten Fassung bis heute überall gern gesungen wird.

---

[1] Dieselben sind von F. X. Haberl neu herausgegeben worden. Vgl. auch das Kirchenmusikalische Jahrbuch 1889 S. 59 ff.

[2] Exemplare dieser Drucke in der Bibliothek des Lyceo musicale von Bologna.

[3] Vgl. darüber Gastoué, Cours théorique et pratique du plainchant romain grégorien, p. 81 ff.

Deutschland entzog sich nicht dem Zuge der Zeit. Gesangbücher, gedruckte und geschriebene, vermerken neue Stücke des Ordinarium Missae in einem choralartigen Stile, der aber im 17. Jahrhundert sein äußeres Kleid wie sein musikalisches Leben von der neueren Musik erhielt. Man legte den Messen auch eigene Namen bei; so begegnen wir nicht nur einer Missa paschalis de B. Virgine u. a., sondern auch einer Missa Josefina, Hispanica, Bohemica, Italica, Missa S. Capistrani usw.[1]. Die Ableger dieser seltsamen Choralkunst haben auch bei uns im 19. Jahrhundert die Kirchenchöre verlassen. Die Editio Vaticana macht die Rückkehr zu solchen Werken hoffentlich für alle Zeit unmöglich.

[1] Vgl. Max Sigl, Zur Geschichte des Ordinarium Missae in der deutschen Choralüberlieferung. (Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg-Schweiz, Heft V und Beilagen dazu.)

Zweiter Abschnitt.

Gesänge mit Texten in poetischer Form.

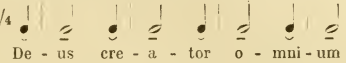
I. Kapitel.

Die Hymnen.

Die melodische Geschichte der Hymnen[1] ähnelt darin derjenigen des Ordinarium Missae, daß sie abseits der Hauptformen des Chorals, der Antiphonen und Responsorien, verlaufen ist. Die Kodifizierung des liturgischen Gesanges durch die römischen Sänger ließ auch sie schon deshalb unangetastet, weil sie erst viel später in die Liturgie der römischen Basiliken offizielle Aufnahme fanden. Mangels einer autoritativen Normierung war ihre musikalische Verfassung auch weniger einheitlich und konstant, die Varianten der Überlieferung sind zahlreich. Dazu kam die ihnen eigene Struktur der Texte. Stücke wie das Gloria und Credo ließen sich unschwer in psalmodieähnliche Formen fassen, die metrischen Hymnen zogen ihr Dasein und ihre Nahrung aus anderem Boden als demjenigen der Psalmodie. Die Hymnen des heiligen Ambrosius verfolgten den Zweck, das Volk in der katholischen Gemeinschaft festzuhalten, und ihre Weisen durften auf den Zusammenhang mit volkstümlicher Melodik nicht verzichten. Was für ihre orientalischen Vorbilder wahrscheinlich ist, darf man wohl auch von den ambrosianischen Hymnen annehmen; sie führten manches im Volke lebende melodisches Gut in die Kirche hinein und veredelten es, indem sie seine musikalische Schönheit den Idealen des Christentums dienstbar machten. Dabei ist es für unsere stilistische Untersuchung belanglos, ob Ambrosius sich selber als Verfasser von Hymnenmelodien betätigte

[1] Es bedarf keiner Hervorhebung, daß hiermit ausschließlich die metrischen Hymnen gemeint sind, nicht etwa Gebilde, wie der Hymnus *trium puerorum*, der Hymnus *angelicus* (Gloria), das *Te Deum* usw., die bereits besprochen sind.

oder nicht, obschon das erstere die Wahrscheinlichkeit für sich hat; Dichter und Finder der Weise sind ja im Altertum dieselbe Person. Unbestreitbar sind aber die Beziehungen der ältesten kirchlichen Hymnodik zur gleichzeitigen profanen Lyrik: längst hat die Vergleichung der erhaltenen Reste der antiken Hymnen mit den Schöpfungen des Ambrosius eine enge Verwandtschaft beider festgestellt[1]. Dabei gilt es unter den Forschern von Bedeutung als ausgemacht, daß die liturgischen Hymnen zuerst im engen Anschluß an das Metrum ausgeführt wurden, also z. B.[2]:

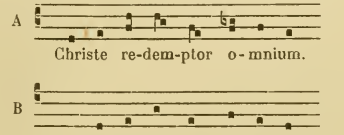


Im antiken Vers, den Ambrosius mit großer Reinheit handhabte, gilt jede Longa für das doppelte der Brevis. Eine solche metrische Übertragung ist gelegentlich beanstandet worden, indem man darauf hinwies, daß die Hymnen bereits in unseren ältesten Handschriften nicht durchweg syllabisch, sondern auch mit Gruppen über kurzen Silben überliefert sind, die einer solchen metrischen Interpretation im Wege stehen. Es genügt indessen eine Vergleichung mehrerer voneinander abweichender Hymnennotierungen, um zu erkennen, daß dies Argument nicht stichhaltig ist. Nicht alle Notengruppen unserer Überlieferung können ursprünglich sein, im Gegenteil haben die melodischen Varianten oft eine einfache syllabische Fassung zur Voraussetzung, und diese ist als original anzunehmen, auch wenn sie durch kein ganz altes Dokument direkt gestützt wird[3]. Der Hymnus des Ambrosius *Aeterne rerum con-*

[1] Vgl. namentlich Gevaert, Melopée antique, p. 68 ff.

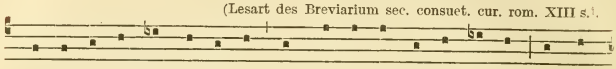
[2] Ebenda p. 67, Dreves, Aurelius Ambrosius, S. 132.

[3] Das von Gevaert und Dreves vorgelegte Hymnenmaterial reicht aus, um in dieser Angelegenheit klar zu sehen. Häufig hat sich die einfachere Fassung in einer jüngeren Quelle erhalten. Hier ein Beispiel: Der heutige Weihnachtshymnus beginnt in einem Breviarium sec. cons. curiae romanae des 13. Jahrhunderts (heute im Besitz des Münchener Franziskanerkloster, vgl. Teil II S. 306) wie A; die Handschrift XII E 15c der Prager Universitäts-Bibliothek, ein Hymnar des 14. Jahrhunderts, hat die sicher ältere Fassung B (diese zu einem Ostertext):

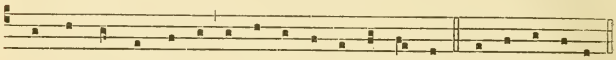


ditor, der heute den sonntäglichen Laudes zuerteilt ist, mag die Eigenart dieser Frühzeit der lateinischen Hymnodik beleuchten:

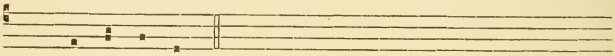
(Lesart des Breviarium sec. consuet. cur. rom. XIII s.[1].



Ae-ter-ne re-rum con-di-tor, No-ctem di-em-que qui re-gis, Et tem-



po-rum dans tem-po-ra Ut al-le-ves fa-sti-di-um. (-ves fa-sti-di-um.



oder: fa - sti - di - um).

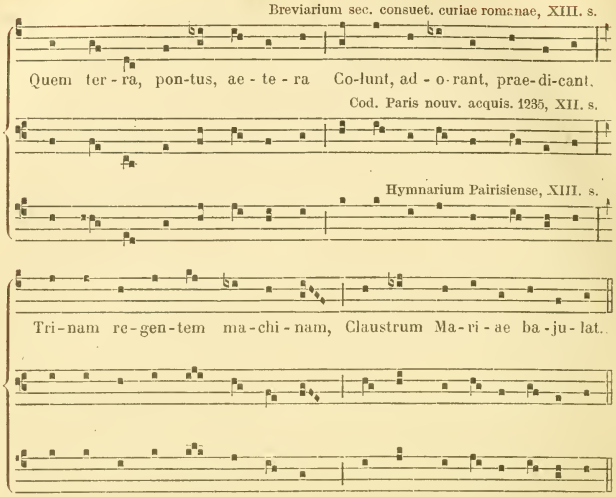
Die Vergleichung solcher Varianten bietet vieles Interesse und führt immer wieder zu Feststellungen, wie sie aus der Geschichte des deutschen Kirchenliedes bekannt sind. Durchgangs- und andere Verbindungsnoten füllen hier Sprünge aus, die dort unausgefüllt bleiben, Akzentsilben erhalten hier eine Gruppe, die Versschlüsse eine kurze Figur, dort nicht, u. a. Nicht selten sind solche Veränderungen wirkliche Verbesserungen und haben aus diesem Grunde Verbreitung erlangt. Die Bedenken gegen die Annahme einer metrischen Ausführung der Hymnen des Ambrosius wären wohl nicht erhoben worden, hätte man die heute bekanntgewordenen Zeugen für den metrischen Vortrag selbst der Antiphonen und Responsorien gekannt und beachtet. Mir lagen außer den bereits genannten Hymnarien noch dasjenige der Pariser Handschrift nouv. acquis. 1235 aus Nevers (XII s.) und solche aus den Bibliotheken von München, Karlsruhe, Trier, Prag, Klosterneuburg vor. Von neueren Veröffentlichungen von Melodien erwähne ich diejenige des Zisterzienser Hymnars von Pairis durch Weinmann (Veröffentl. der greg. Akademie zu Freiburg-Schweiz, Heft II) und diejenige des Hymnars von Moissac durch Dreves (in Bd. II der Analecta hymnica) aus dem 10. Jahrhundert. Leider sind die von ihm S. 105 gegebenen Übertragungen der aquitanischen Neumen nicht zuverlässig, wie das schon ein Vergleich mit den Faksimiles auf S. 103 und 104 zeigt. Im Hymn. *Almi prophetae* hat das Original (S. 103) auf *Patrem* eine Bistropha, Dreves' Übertragung S. 106 eine einfache Note; das Original hat *prodidit* (ebenso S. 51), die Übertragung *prodere*. Im Hymn. *Ut tibi clarum* hat *sacerdos* eine Liqueszenz über der Mittelsilbe (S. 103), die Übertragung (S. 110) nicht; ebenso ist im Hymn. *Tibi Christe, splendor patris* (S. 104) der Oriscus am Ende des Torculus von *angelorum* übersehen (S. 112), desgleichen auf *damus* am Ende der Melodie. Im Hymn. *Te Christe patris* (S. 104) ist die Clivis *e—d* von *inclita* mit *e—f* übertragen (S. 110).

[1] Die Lesart des Hymnars von Nevers weicht davon nur unbedeutend ab. Dreves a. a. O. S. 111 zitiert eine andere Singweise, die auch in Weinmanns Ausgabe des Zisterzienserantiphonars von Pairis vorliegt (S. 31); sie ist vielleicht die ursprüngliche, da sie in mailändischen Büchern überliefert ist. Das vatikanische Antiphonar hat die obige, der aus diesem Grunde hier der Vorzug gegeben wurde.

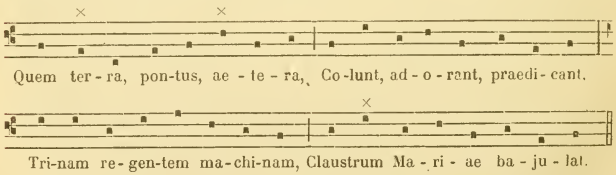
Eine Zeit, der die metrische Eigenart des jambischen Dimeter so geläufig war, daß Ambrosius darin seine sämtlichen Hymnen dichten konnte, muß diese Weise im Metrum ausgeführt haben, wobei die vorletzte Silbe *-di-* wahrscheinlich zuerst auch nur eine Note hatte, wie es in der Klammer angedeutet ist.

Nach Ambrosius und seinen direkten Nachfolgern lockerte sich das straffe Gefüge der antiken Metrik. Die Sprache auch der Hymnen nahm volkstümliche Elemente in sich auf und es begann der literarische Prozeß, der mit dem Siege der sogenannten rhythmischen Poesie enden sollte, dem Ersatz der silbenmessenden Quantität durch die auf dem Wortakzent und der Silbenzählung beruhenden rhythmischen Verse. Die Wandlung hatte ihre Begleiterscheinung auf dem Gebiet der Hymnenmelodik. Mit der Aufhebung des Länge und Kürze unterscheidenden Silbenmaßes war die Möglichkeit einer mehr gruppenmäßigen Melodik auch für kurze unbetonte Silben gegeben. Die neuen Weisen für die anschwellende Hymnenliteratur sind Zeugen dieses Umschwunges und nähern sich etwas der antiphonischen Melodik in dem Grade, als sie sich von der ursprünglichen Syllabik entfernen. Auch die Ausführung der Hymnen des Ambrosius wurde dadurch in Mitleidenschaft gezogen. Man schaffte die syllabischen Hymnen nicht ab, um sie durch neugeartete zu ersetzen, bereicherte aber ihre einfachen Linien da und dort durch Figuren, die auseinanderliegende Töne verbinden, melodische Kanten abrunden, wichtige Stellen der Weise auszeichnen, den Versschluß umspielen, kurz eine geschmeidigere und schönere Melodie herstellen. Sehr lehrreich ist dabei, daß die gleiche Tendenz an verschiedenen Orten zu verschiedenen Veränderungen der Urmelodie führte, zu zahlreichen Varianten, die indessen niemals den ursprünglichen Grundriß ganz verdecken oder unkenntlich machen. Die Syllabik blieb fast nur mehr für die Hymnen der Wochentage bestehen, auf die kein Herren- und Heiligenfest fiel, geradeso wie die ursprüngliche und einfache Weise des Sanctus und Agnus schließlich den Totenmessen und den ferialen Tagen überlassen blieben, während für Sonn- und Festtage reichere Weisen aufkamen. Diesem Stadium gehören Singweisen an wie[1]:

[1] In anderen Handschriften stehen auf der fünften Silbe *-tus* drei Noten: *d e f.* Vgl. Dreves a. a. O. S. 120 ff. Das Hymnar von Pairis hat diese Singweise zum Texte: *Amore Christi nobilis.*



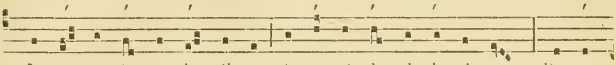
Die Notierung derselben Singweise auf verschiedenen Tonstufen (*G* und *D*) beweist an sich noch nicht den Mangel einer festen und übereinstimmenden Überlieferung, wohl aber die melodischen Varianten. Einige darunter verwischen die metrische Anlage des jambischen Dimeter, und zwar finden sich solche ametrische Figuren auf unbetonten Silben in allen drei Lesarten. Die Syllabik hat am besten die römische Handschrift im zweiten Vers (*Colunt adorant, praedicant*) beibehalten. Man kann sich hier der Annahme einer ursprünglich überall einfachen Weise nicht verschließen, selbst wenn sie zufällig durch kein einziges Dokument gestützt wird; sie mag folgendermaßen gelautet haben:



Höchstens könnte auf den mit × versehenen langen Silben eine zweitonige Gruppe gestanden haben.

Wie leicht Tongruppen sich an metrisch lange Silben heften, oder solche, die im rhythmischen Vers ihre Stelle vertreten, sieht man an dem Himmelfahrtshymnus, der in der römischen Fassung lautet[1]:

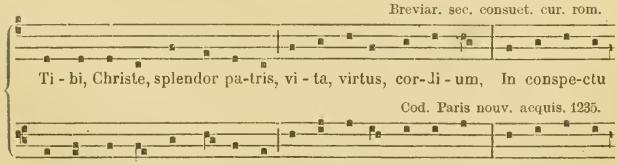
Lesart des Breviar. sec. consuet. cur. rom.



Keine einzige kurze oder unbetonte Silbe hat hier mehr wie einen Ton. Nichts hindert, diese Weise der Hauptsache nach für original zu halten, nur muß sie jünger sein als diejenigen des Ambrosius, geradeso wie der Text, der z. B. im letzten Vers bei *homo in* einen in der klassischen Poesie unmöglichen Hiatus enthält.

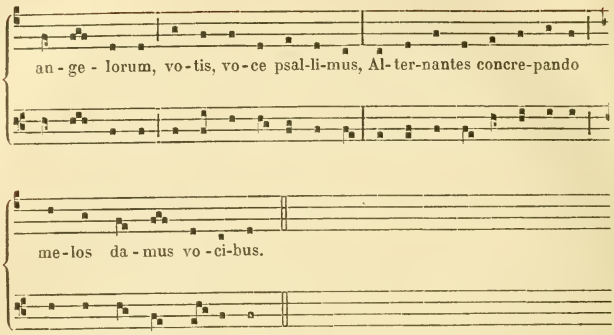
Der endgültige Sieg der rhythmischen Poesie und Formen schob die letzte Rücksicht auf Länge und Kürze der Silben beiseite; nur eine gelegentlich parallele Führung der musikalischen Höhepunkte mit den Akzenten des Wortes reguliert die im übrigen selbständige melodische Linie. Auch unter diesen rhythmischen Hymnen gibt es manche, deren Weise hier in einfacher Syllabik, dort mehr verziert erscheint. Von den folgenden beiden Lesarten ist die ursprünglichere syllabische in der jüngeren Handschrift des 13. Jahrhunderts überliefert, die alterierte Fassung in der älteren des 12. Jahrhunderts:

Breviar. sec. consuet. cur. rom.



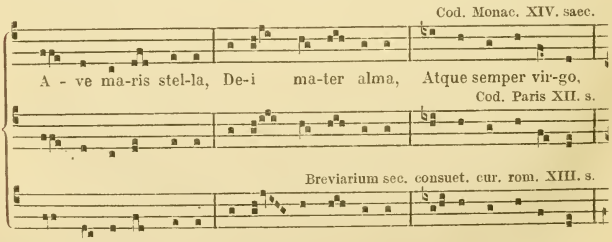
Cod. Paris nouv. acquis. 1235.

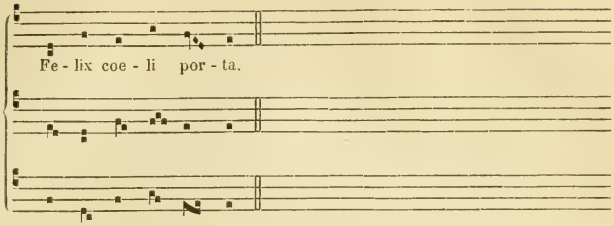
[1] Die heute offizielle Lesart des Textes beginnt: *Salutis humanae sator*, die ältere steht im Anhang der Originalausgabe des vatikanischen Antiphonale pro diurnis horis p. 20. Die dortige Singweise hat im dritten Verse einige Gruppen auf unbetonten Silben. Ein Augustinerbrevier aus dem 14. Jahrhundert in der Universitätsbibliothek Freiburg (Schweiz) notiert folgende Kadenzen ganz syllabisch: *f e ee f e e* *redemptio, temporum.* Offenbar ist das die ursprüngliche Lesart (fol. 184r).



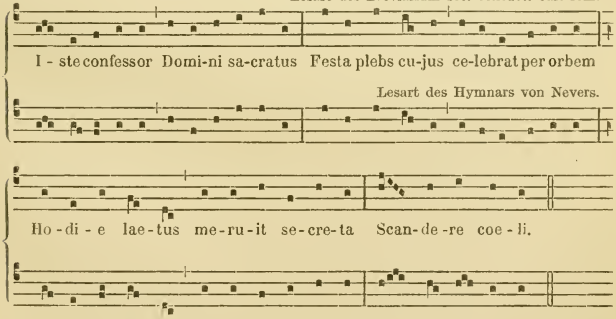
Nur die römische Fassung dieses in rhythmischen Trochäen geschriebenen Hymnus auf St. Michael erlaubt einigermaßen eine dem Vers entsprechende Ausführung, diejenige von Nevers in der Pariser Handschrift nur mehr dann, wenn man die zwei- oder dreitonigen Gruppen recht schnell erledigt.

Das letzte Stadium der Hymnenkomposition behandelt den Text nicht viel anders mehr als einen Prosatext mit regelmäßig sich folgenden Akzenten, der mehreren gleichgearteten Strophen als Vorbild dient. Trotz ihrer Zugehörigkeit zu einem poetischen Text erklären sich die Weisen dieses Typus formal wesentlich aus sich selbst, zehren wenigstens von eigenem rhythmischen Leben. Zu ihnen gehört die folgende Melodie des Hymnus *Ave maris stella*, die ich in drei Lesarten vorlege, einer deutschen, Cod. lat. 17010 der Staatsbibliothek München aus dem 14. Jahrhundert, einer französischen, dem Hymnar von Nevers aus dem 12. Jahrhundert und einer italischen, dem Hymnar der päpstlichen Kurie im Münchner Breviarium aus dem 13. Jahrhundert:





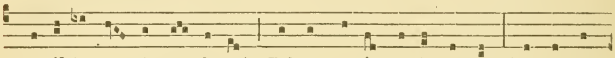
Weder das trochäische Versmaß, noch die Wortakzente haben den Sänger dieser Weise geleitet; unter dem letzteren Gesichtspunkte bleibt sie sogar hinter den freien Antiphonen zurück, die gern den Akzent bedeutender Worte durch einen hohen Ton auszeichnen. In dieser Gleichgültigkeit gegen die Akzentverhältnisse stimmen die drei Lesarten überein. Einen ausgeprägten Rhythmus hat die Weise nicht; sie geht ohne besondere Ansprüche neben dem Text einher und hebt ihn in eine andächtige künstlerische Atmosphäre. Nicht selten aber geht die Emanzipation von der Rhythmik des Textes so weit, daß die Melodie diesem eine eigene, scharf geschnittene Rhythmik auferlegt, ohne daß jene zur Geltung zu kommen vermag. Dahin gehört der Hymnus:

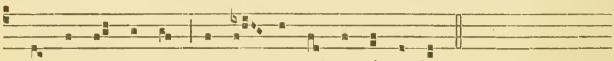


Die sapphische Strophe des Gedichtes spiegelt sich in der Melodie nicht wieder, diese besitzt ein eigenes rhythmisches Maß. Sie verstärkt die Zäsuren durch scharfe melodische Einschnitte, so daß jeder Vers in zwei Glieder zerfällt, die in antiphonischer Art zueinander in Beziehung gesetzt sind; der adonische Vers vertrug keine Teilung und bildet so den wirksamen melodischen Schluß.

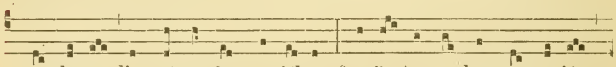
Niemanden wird es beikommen, etwa dem Metrum gemäß *confessor Domini* oder *celebrat* und *meruit* zu singen; die Melodie akzentuiert zu deutlich *Dómini sacrátus, célebrat per órbem, méruit secréta.* Ähnlich verhalten sich die anderen Weisen, die in alter Zeit und noch heute mit diesem Texte verbunden werden.

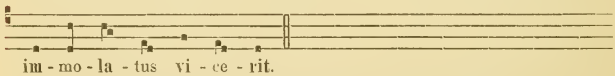
Die heutige Karfreitagsliturgie reiht interessante Beispiele der beiden gegensätzlichen Typen der Hymnenmelodik aneinander. Ihre Texte stammen nach der Überlieferung von Venantius Fortunatus, die Singweisen dagegen werden verschiedenen Zeiten angehören. In jambischen Dimetern bewegt sich der Text des Hymnus





Die Singweise folgt der metrischen Verfassung des Textes; Gruppenzeichen stehen nur auf prosodisch langen Silben, niemals auf einer kurzen. Metrischer Akzent und Gruppen fallen also zusammen, die kurzen Silben besitzen nur je eine einzige Note. Anders der zweite Hymnus

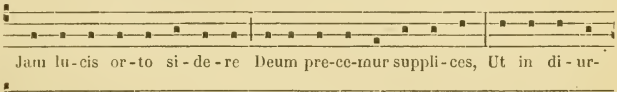




Hier sind die metrischen Längen fast ausschließlich nur je mit einem Tone versehen, dagegen die kurzen reichlich mit Gruppen gedehnt. Eine solche Melodie ist nur möglich zu einer Zeit, welche auf die alte Unterscheidung von langen und kurzen Silben kein Gewicht mehr legt. Der Weg, den die lateinische Hymnodik seit Ambrosius zurückgelegt hat, und auf dessen wichtigen Stationen wir uns aufhielten, ist eine Art Kreisgang. Metrische Bestimmtheit

bildet den Ausgangspunkt und die musikalisch-rhythmische das Endziel. Was der Vers an klassischer Reinheit verlor, gewann schließlich die Melodie, und so gibt es im späteren Mittelalter viele Hymnenweisen von hervorragender Schönheit; nur wenige davon schmücken noch das nachtridentinische Brevier, andere sind neuerdings wieder ans Licht gezogen worden. Unter den Tonarten[1] bevorzugen die alten Hymnarien diejenigen von *D*, *E* und *G;* selten ist diejenige von *F* und im Breviarium der päpstlichen Kurie nur durch die Hymnen *Splendor paternae gloriae* und *Martyr Dei qui* vertreten. Eine spätere Zeit hat die *F*-Tonart durch mehrere neue Weisen entschädigt, die an das Dur anklingen. Das vatikanische Antiphonar geht auf die alte Praxis zurück und hat auch nur ganz wenige Stücke im V. oder VI. Modus.

In ihrer seit lange giltigen Verteilung auf die Wochen-, Sonn- und Festtage offenbaren die Hymnen[2] melodische Abstufungen, die sich zwischen der schmucklosen Aussprache des Textes und der weite Bogen aneinanderfügenden ausgewachsenen Melodie bewegen. Eine ganz einfache Hymnenweise ist diese:

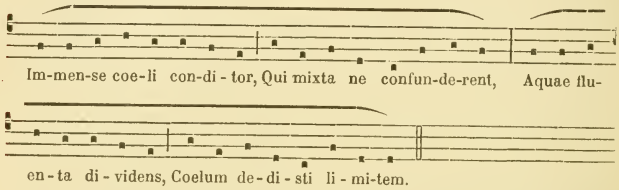


[1] In seiner Mélopée antique p. 68 ff. brachte Gevaert die Melodik der ambrosianischen Hymnen in Verbindung mit der nachklassischen Kitharodie; dieser entnahm er auch ihre modale Bestimmung. Danach wäre unter den ersten Hymnen die Tonart von *D* nur in der Form mit permanentem ♭, also transponiertes *a* (äolisch), vertreten gewesen, nicht aber diejenige von *D* ohne ♭, das klassische Phrygisch, mittelalterliche Dorisch. Diese Aufstellung ist meist ungeprüft nachgeschrieben worden, so z. B. von Parisot in der Pariser Tribune de S. Gervais V p. 243. Wie unsicher aber der Boden ist, auf dem Gevaerts Untersuchungen sich bewegen, zeigt ein Vergleich mit den Singweisen, die Dreves als die Lieder des Ambrosius hinstellt. Diese liefern genau das entgegengesetzte Bild und geben der von Gevaert verpönten *D*-Tonart den Löwenanteil! Viele der Melodien der *D*-Tonart im Breviarium sec. consuetudinem curiae romanae gehen nur bis zur Oberquinte der Tonart, lassen also die Frage ob *h* oder ♭ unentschieden.

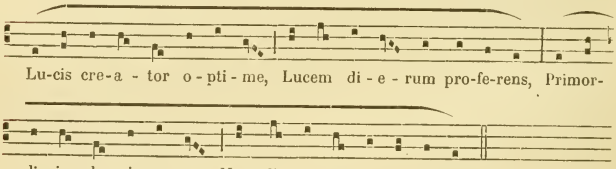
[2] Die folgende systematische Darlegung der Hymnenmelodik lehnt sich wieder an die vatikanische Fassung, die reichste Hymnensammlung, die bisher veröffentlicht wurde, die auch die überlieferten Weisen in großer Treue darbietet. Ich zitiere die mittelalterlichen Texte, für welche die Melodien geschaffen wurden, nicht die seit Urban VIII. üblichen. Die obige Weise des Hymn. *Jam lucis* steht im Breviarium sec. consuet. cur. rom. zum Text *Splendor paternae gloriae* des heiligen Ambrosius.

Die vier jambischen Dimeter, welche die Strophe zusammensetzen, sind von fast rezitativischer Einfachheit. Ihr Mittelpunkt wird durch den Ton *F* gebildet, der wie eine Tuba auftritt; bei *supplices* steht eine Art Mediantenfigur, die zur Oberterz *a* führt, von der die zweite Hälfte der Melodie langsam zur Tuba *F* zurückleitet. Die zwei Verspaare verhalten sich wie Auf- und Abgesang und liefern ein echtes Spiegelbild; dieser durchsichtige Bau und die durähnliche Melodik bringen die freundliche Singweise unserem Empfinden besonders nahe.

Eine andere Form zweiteiliger Anlage gründet sich auf fast unveränderte Wiederholung:

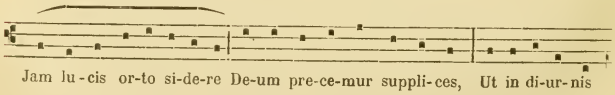


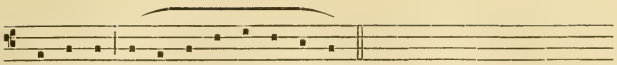
Sogar reichere Melodien haben diesen volkstümlichen Aufbau:

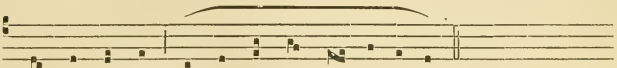


Nicht ohne Zweck ist der über der Tonika *g* liegende Ton *a* bei *originem* mehr in den Vordergrund gerückt als bei *proferens;* er wirkt als fallender Leitton zur Finalis. Vergleiche dazu den Hymn. *Fortem virili pectore.*

Bildungen dieser Art nehmen die Liedform der späteren Musik voraus und zwar den Typus a b ‖ a b, wenn man jeden Vers für sich rechnet, oder A A, wenn man die Verspaare in Betracht zieht. In anderer Weise sind zweigeteilt Hymnen wie

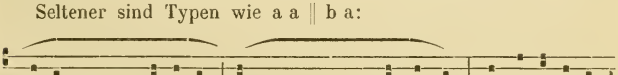


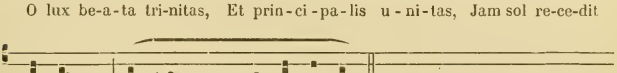




Die Zweiteiligkeit ist auch hier vorhanden, aber das Spiel der Glieder ist interessanter: zwei gleiche rahmen zwei ungleiche ein. Dabei hat der zweite Vers steigende, der dritte fallende Tendenz: die mittleren, ungleichen Verse sind demnach Träger der Wirkung der beiden Strophenhälften. Im ganzen liegt die Form vor: a b ‖ c a. Vgl. dazu die Hymnen *Vox clara ecce intonat*, *Martyr Dei qui unice* (Laudesmelodie des Appendix des Antiph. Vat. p. 36), *Jesu corona celsior* (Singweise des VIII. Modus, ebenda p. 43), *Jesu corona virginum* (Singweise des VIII. Modus, ebenda p. 44), *Aeterna Christi munera* (Matutinhymnus de Apostolis et Evang.) u. a. Eine leichte Veränderung hat das vierte Glied im Hymn. *A solis ortus cardine* u. a.

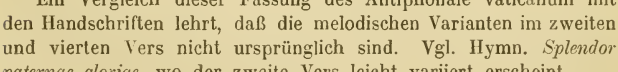
Seltener sind Typen wie a a ‖ b a:

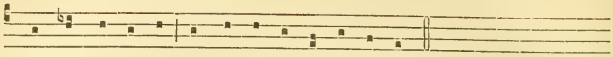




Ein Vergleich dieser Fassung des Antiphonale vaticanum mit den Handschriften lehrt, daß die melodischen Varianten im zweiten und vierten Vers nicht ursprünglich sind. Vgl. Hymn. *Splendor paternae gloriae*, wo der zweite Vers leicht variiert erscheint.

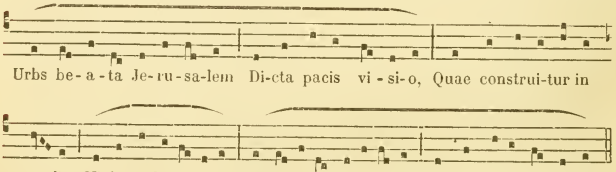
Für die Form a a ‖ b c vergleiche:





Dieser Fassung der Solesmenser Choralbücher (Hymni 1885 p. 1; das vatikanische Antiphonae hat die Hymnen der Sonntagsmatutin nicht) stehen die beiden mehrfach benutzten Hymnarien entgegen, die den ersten Vers mit dem Einklang der vier ersten Silben auf *g* beginnen und alle vier Glieder verschieden behandeln. Auch sonst ist dieser Typus ohne Variante merkwürdigerweise nicht vertreten. Selten ist auch eine Gliederung wie a b ‖ c b; vgl. z. B. den Hymnus *Quem terra, pontus, aetera* oben S. 466; aber auch da ist die Gleichheit des zweiten und vierten Verses keine genaue. Das Anpassungsgesetz hat den Anfang des vierten leicht variiert.

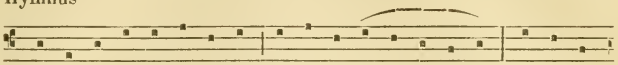
Von ausgedehnteren Hymnenweisen ist hier nur die des Hymn. *Urbs beata Jerusalem* zu erwähnen mit dem Typus: a b ‖ c b ‖ a b:

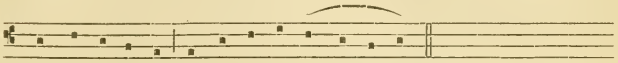


sowie der Passionshymnus *Lustra sex qui jam peractis* mit dem Typus: a b ‖ c d ‖ c d. Diese Strukturen lassen sich auch als A B A bzw. A B B formulieren; es sind dreiteilige.

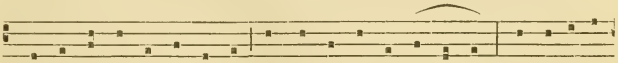
Auch solche Hymnen legen einen Vergleich mit dem strophischen Liede nahe, das zu allen Zeiten eine natürliche Neigung zu symmetrischer Struktur entwickelt hat. Andere Hymnenmelodien verzichten aber darauf, ihre Gliederung durch Wiederholungen besonders kenntlich zu machen. Der Zusammenhang ihrer Teile ist ein intimerer. Ihre zwei oder drei Perioden zerlegen sich nach den Versen und Versteilen in große und kleine Glieder, die durch melodische Hebung und Senkung oder andere Mittel in Verhältnisse wie Vorder- und Nachsatz u. a. gebracht sind. Oder die Perioden bilden durch verschiedene Verbindung steigender und fallender Linien Spiegelbilder. Häufig sind melodische Anklänge oder Zitate geringeren Umfanges, motivartige Wiederholung einer Figur auf anderer Tonhöhe, Gleichklang (Reim) der Kadenzen, und was der Mittel mehr sind, die dem Hörer den Eindruck der Zusammengehörigkeit

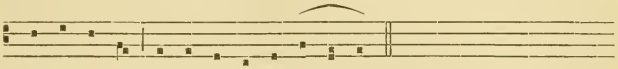
mehrerer melodischer Glieder vermitteln. Es lohnt sich, einige Hymnenmelodien unter solchen Gesichtspunkten vorzunehmen. Der Hymnus





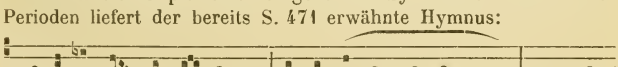
reimt die beiden Perioden. Dasselbe ist der Fall im Hymnus[1]

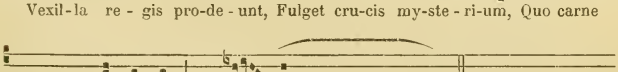




Auch die beiden ersten Glieder erinnern durch den fallenden Quartensprung aneinander, während die beiden letzten schrittweise Bewegung bevorzugen.

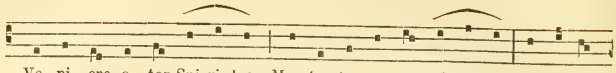
Ein Musterbeispiel einer umgekehrten Symmetrie mit Reim der Perioden liefert der bereits S. 471 erwähnte Hymnus:

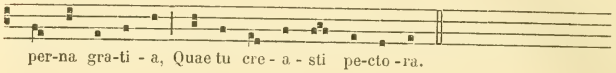




Die äußeren Verse gehören melodisch zusammen, ohne aber identische Glieder zu bilden; es reimen dagegen das zweite und vierte. Die äußeren Glieder reimen im Hymn. *Jesu nostra redemptio* (vgl. oben S. 467). Im Hymn. *Veni creator Spiritus* schließen die beiden ersten Verse gleichartig, aber auf verschiedener Tonstufe:

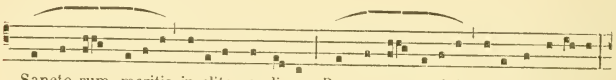
[1] Der neuere Text: *Crudelis Herodes Deum* steht zu der Melodie in Widerspruch: *Crudelis Herodes Deum.*
f g ac c g a f g

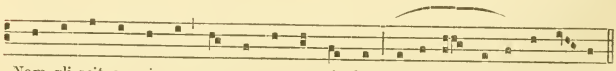




Vgl. auch den umgekehrten Gleichklang bei *Mentes tu-* und *gratia* zu Beginn des zweiten und am Schluß des dritten Gliedes.

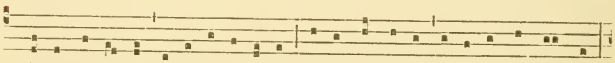
Ausgedehntere Versmaße verschließen sich melodischen Anklängen um so weniger, als bei ihnen die Gefahr mangelnden melodischen Zusammenhanges größer ist:

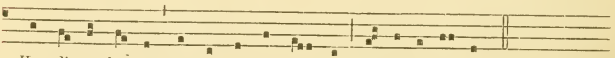




Die ersten zwei asklepiadeischen Verse und der glykoneische beginnen mit derselben Figur; jene führen die Gleichheit noch einige Silben weiter, um auf verschiedener Höhe, aber im gleichen Rhythmus zu schließen: *gaudia* und *fortia*.

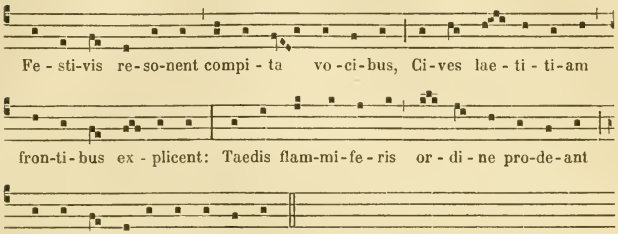
Der Hymnus *Rector aeterne metuende saecli* des Notker Physicus von St. Gallen hat seine schöne Singweise für eine der Fassungen des Hymn. *Iste Confessor* im Antiphonale Vaticanum abgetreten:





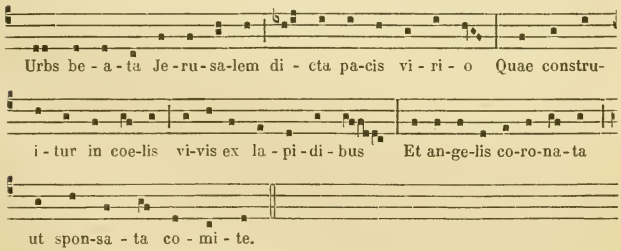
Von den beiden Gliedern der ersten drei Verse ist jedesmal das erste als lebendiger Aufgesang, das zweite als nachlassender Abgesang behandelt. Eine schwungvolle Weise ist auch diejenige zum

alten Himmelfahrtshymnus *Festum nunc celebre*, die im vatikanischen Antiphonar zum Feste des heiligen Blutes verwendet wird[1]:



Außer dem Reim der beiden äußeren Verse (*-pita vocibus* und *-cti pueri et senes*) sei hervorgehoben, daß alle Verse mit der Tonika schließen, ein Zeichen jüngeren Alters, sowie daß jeder neue Abschnitt mit dem letzten Tone des vorhergehenden beginnt.

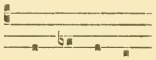
Von einer interessanten modalen Verschiebung der Weise des Sakramentshymnus *Pange lingua* legen die deutschen Hymnarien Zeugnis ab. Die Fassung der Curia romana im 12. und 13. Jahrhundert ist ursprünglich diese zum Kirchweihhymnus:



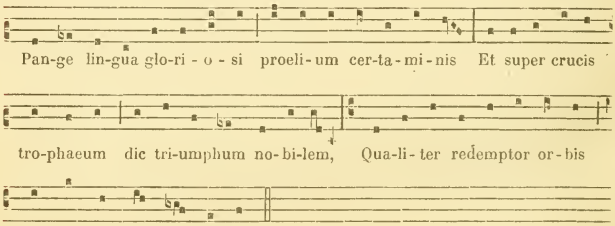
Diese dorische Lesart findet sich auch in deutschen Büchern, so dem Hymnarium in Cod. 22022 aus dem 15. Jahrhundert in

[1] Ein Funerale und Prozessionale aus dem Kloster Ss. Petri et Pauli zu Aldinghoff bei Paderborn, geschrieben 1597, hat dieselbe Weise zu den Hymn. *Oramus Domine conditor inclyte* (de Ascensione) und *Panis angelicus fit panis hominum* (de corp. Christi). Das erwähnte Breviarium des 14. Jahrhunderts aus dem Augustinerkloster zu Freiburg-Schweiz (fol. 183 v) notiert den Hymnus-
g f e d g g
anfang ganz syllabisch: *Festum nunc celebre*. Ohne Zweifel ist das die ursprüngliche Fassung.

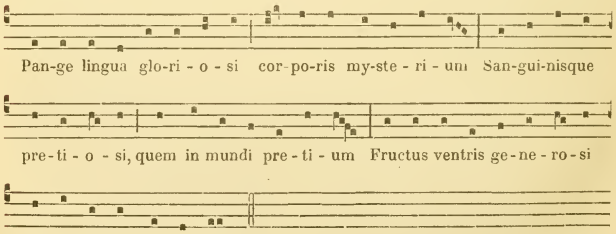
München (fol. 181 auf den Fronleichnamstext). Mit dieser geschriebenen Fassung stimmte aber die Praxis der römischen Sänger nicht in allem überein. Noch heute kann man in römischen Kirchen beim Segen die Männer aus dem Volke eine Weise singen hören, die mit der obigen nur den Grundriß gemeinsam hat, insbesondere den Anfang folgendermaßen:



Diese Variante muß sehr alt sein, denn sie fand auch in nordischen Hymnarien Aufnahme, wurde aber, weil der Ton *es* im damaligen Tonsystem nicht vorkam, eine Quinte höher notiert, so in Cod. lat. 17010 München (fol. 235).

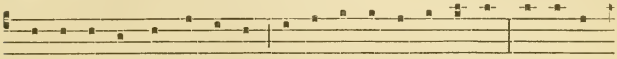


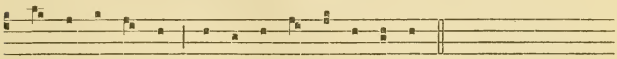
Das Terzintervall bei *gloriosi* statt der römischen Sekunde gehört in die Reihe der Eigenheiten der deutschen Überlieferung. Anderen Schreibern behagte die Transposition nicht; sie suchten eine andere Lage für die Melodie, und so entstand die in den meisten deutschen Büchern vorhandene und lange in Deutschland ausschließlich übliche Fassung, die hier nach Cod. lat. 17701 München (15. Jahrh.) folgt:



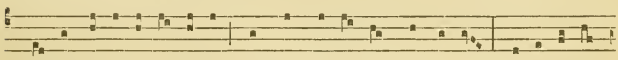
So ist aus einer dorischen eine phrygische Weise geworden, die dann mit mannigfachen unbedeutenden Varianten sich großer Beliebtheit erfreut hat und auf die verschiedensten Texte übertragen wurde[1].

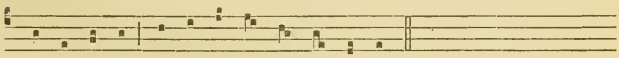
Die deutschen Hymnarien besitzen einen großen Reichtum an schönen Hymnenmelodien, die es verdienten, der Vergessenheit wieder entrissen zu werden. Viel gesungen war der Adventshymnus (Cod. XII E 15 c der Univ.-Bibl. Prag):





Eine phrygische Weise, die namentlich in der Weihnachtzeit viele Verwendung fand, ist die folgende, die in der erwähnten Prager Handschrift auch noch zum Johanneshymnus *De patre verbum prodiens* notiert steht:



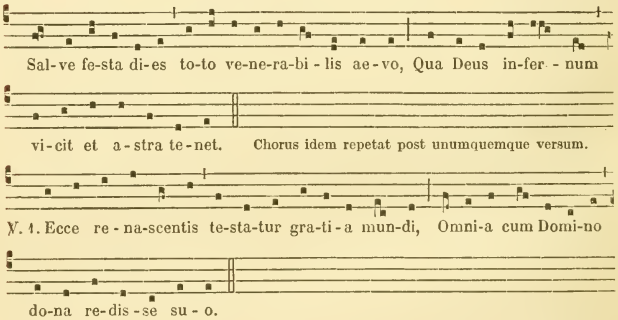


Eine besondere Gattung von Hymnen wird durch die Prozessionshymnen gebildet, von denen heute fast nur mehr der Hymn. *Gloria, laus et honor* des Theodulph von Orléans bei der Palmsonntagsprozession gebräuchlich ist. Die alten Gesangbücher verzeichnen noch andere Gesänge dieser Art, für die öffentlichen Prozessionen, Litaniae, wie sie auch genannt werden, so die Hymnen *Rex sanctorum angelorum* und *Ardua spes mundi* des Ratpert und *Humili prece* des Hartmann von St. Gallen für die Rogationstage, das ehemals sehr beliebte *Salve festa dies* des Venantius Fortunatus für Karsamstag (Ostern) mit Nachbildungen zur Himmelfahrt, Kirchweih und andere Feste. Auch der Hymnus *Audi judex mortuorum* zur Weihe der Öle am Gründonnerstag gehört in diese Reihe.

[1] Das Zisterzienser Antiphonar Cod. XII C 14 in der Prager Universitätsbibliothek verzeichnet sie z. B. zum Katherinahymnus: *Katherinae collaudemus.*

Gewisse Partikularliturgien haben das Prozessionswesen und damit die Prozessionsgesänge besonders reich ausgebildet, so diejenige von Rouen[1]. Man erkennt die meisten dieser Prozessionshymnen am Kehrvers, der vor dem ersten und zwischen allen Versen des Hymnus gesungen wurde; er unterscheidet sie vom gewöhnlichen Offiziumshymnus. Dieser Refrain mit seinem unveränderlichen Texte ermöglichte die Beteiligung einer größeren Menge am Prozessionsgesang, ähnlich wie die sich gleichbleibenden Antworten auf die Anrufungen der Allerheiligenlitanei, die ebenfalls bei Prozessionen von alters her gesungen wurde. Die dichterisch geformten Hymnen bilden die Mehrzahl, einige haben zum Teil Prosatext. Je ein Beispiel der beiden Arten möge ihren melodischen Stil aufzeigen. Der in Distichen abgefaßte

Hymn. **Salve festa dies** (Lesart des Grad. Sarisburiense II p. 116).

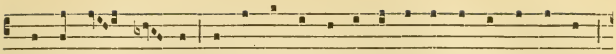


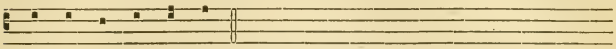
besitzt eine ungemein frische phrygische Weise, welche in Beobachtung der Verszäsuren den Hexameter wie den Pentameter als Verbindung von Auf- und Abgesang behandelt.

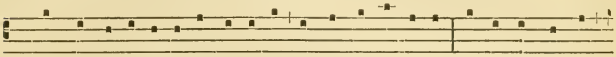
Die Litania *Humili prece* besitzt einen Prosarefrain im freieren Stil, der aber die Schlußworte *Christe exaudi nos* mit ihrer in der Allerheiligenlitanei üblichen Tonfolge versieht. Hier die Fassung des Refrains und des ersten Verses in einem Prozessionale der Stiftskirche Aachen[2], wo der Hymnus noch in neuerer Zeit gesungen wurde:

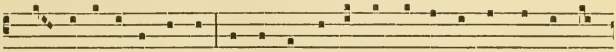
[1] Vgl. die Ausgabe des Graduel de l'Eglise Cathédrale de Rouen au XIIIe siècle. Rouen 1907, I p. 83 ff. Auch der Passionshymnus *Pange lingua gloriosi lauream certaminis* des Fortunatus hat einen Refrain.

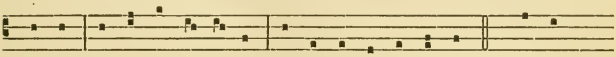
[2] Vgl. darüber Teil II S. 206, die Revue du chant grégorien VII p. 217 ff. und VIII p. 7 ff. und die Notizen Bannisters in der Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina I p. 6 ff.





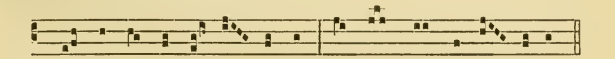


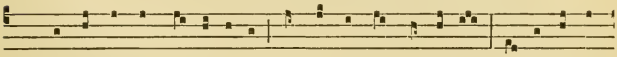


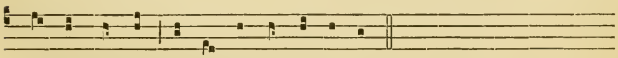


Die Verse sind in einem tropusähnlichen, mehr syllabischen Stile wiedergegeben. Wiederholt wird nach ihnen bald das ganze *Humili prece*, bald dessen zweite Hälfte von *Ad te* an, ähnlich wie die Repetenda der Offiziumsresponsorien.

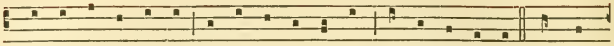
Vielleicht das schönste dieser Prozessionslieder, sicher eines der ältesten, ist der Hymnus des Ratpert:



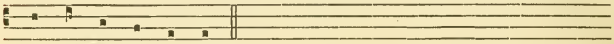




Diesen Prozessionshymnen möchte ich noch eine Fassung des Marienhymnus *Ave maris stella* anreihen, die in dem mehrfach benutzten Freiburger Augustinerbrevier zur Komplet von Mariae Lichtmeß (fol. 262ᵛ) steht und durch ihre volkstümliche Singweise (Dur), die Teilung der Strophe in zwei gleiche Teile wie den Refrain nach jeder Vershälfte auffällt:



1. A - ve ma-ris stel-la, De - i ma-ter al-ma, san-cta Ma-ri - a. San-cta
at-que semper vir-go, fe - lix coe-li por-ta, san-cta Ma-ri - a. San-cta
2. Sumens il-lud a - ve etc.
Letzte Strophe:
A-men, a-men, a-men, a-men, a-men, a-men, san-cta Ma-ri - a. San-cta



et san-cta Ma - ri - a.

Der Refrain *Sancta et sancta Maria* nähert diesen Hymnus der Litaneiform.

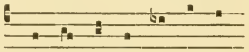
II. Kapitel.

Die Sequenzen.

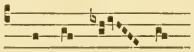
Zu der trotz allem Forschereifer der letzten Zeit noch immer nicht ganz aufgehellten musikalischen Vorgeschichte der Sequenzen[1] steht im Gegensatz die Einheitlichkeit ihres melodischen Stiles und seiner Überlieferung. Die Forderung des Iso: »singuli motus cantilenae singulas syllabas debent habere« in Notkers Vorwort zu seinem Liber hymnorum findet in allen Sequenzen bis zur Gegenwart ihre Bestätigung. Es gibt im ganzen liturgischen Gesangschatz keine Gattung, die so prinzipiell und konsequent die Syllabik

[1] Seit dem Erscheinen der 3. Aufl. von Teil I (1911) hat Cl. Blume von neuem die Urgeschichte der Sequenzen behandelt in den Analecta hymnica medii aevi Bd. LIII Einleitung und im Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1911 S. 1 ff. Er macht wahrscheinlich, daß die Neumen des Cod. 484 in St. Gallen bereits den Sequenzentext zur Voraussetzung haben; die liqueszierenden Zeichen z. B. können nur durch die Rücksicht auf einen Text begründet werden, stehen tatsächlich auch da, wo im Sequenzentext eine Liqueszenz vorhanden ist. Für unmöglich aber erachte sich Blumes Hypothese, die longissimae melodiae des Notker seien die alten, vorgregorianischen Allelujajubilen, die dann Gregor gekürzt habe (»illam consuetudinem amputavimus, quae hic a Graecis fuerat tradita«, vgl. Teil I[3] S. 94). So erkläre sich (nach Blume), warum die longissimae melodiae nur in den Anfangstönen an die liturgischen, gregorianischen Meßjubilen erinnern. Die vorgregorianischen Jubili seien aber nicht für immer verschwunden, sondern schließlich in den Gesichtskreis Notkers und seiner Zeitgenossen gedrungen. Diese Auffassung scheitert jedoch an verschiedenen Schwierigkeiten. Von einer Jubilensammlung römischer Herkunft, wie sie Blume annimmt, berichtet kein Gesangbuch, keine Notiz irgendeines Autors oder einer anderen Quelle. Wie sollten sich auch Jubilen durch mehrere Jahrhunderte hindurch erhalten haben, für die es keine praktische Verwendung mehr in der Liturgie gab? Alle Autoren betonen übereinstimmend die Schwierigkeit des Auswendiglernens selbst der gottesdienstlich verwendeten Gesänge; die Überlieferung einer nicht der Praxis dienenden Jubilensammlung durch das bloße Gedächtnis muß daher als ausgeschlossen gelten. Die dichterische Struktur der Sequenzentexte, die lateinische Parallele zur griechischen Hymnodik, zwingt nach wie vor, an eine Einwirkung der damals im Frankenlande lebenden Griechen zu denken. Über die Namen der Sequenzen vgl. Blume l. c. Bd. XLVII p. XVI und zu den Bezeichnungen »Concordia«, »Symphonia« »Frigdola« vgl. Drinkwelder, Ein deutsches Sequentiar aus dem Ende des 12. Jahrhunderts (Veröffentlichungen der greg. Akademie zu Freiburg-Schweiz, VIII. Heft) S. 84.

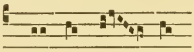
der Melodiebildung pflegte, obschon sie aus der melismatischsten aller Formen, dem Allelujajubilus, herausgewachsen ist[1]. Selbst den Hymnen wurde im Laufe des Mittelalters das syllabische Gewand zu ärmlich, und ihre Mehrzahl mischt Syllabik und Gruppenmelodik. In den Sequenzen drängt sich seltener eine zwei- oder dreitonige Figur hinein; meist sind es jüngere und volkstümlich gewordene Sequenzen, die nicht allein scharfe und kantige Linien durch Zwischennoten durchgehender, vorausnehmender, nachschlagender oder anderer Art glätten und abrunden. Das bekannteste Beispiel dafür liefert die Weihnachtsequenz *Laetabundus*, deren gewöhnliche, auch nicht mehr ganz syllabische Initiale



im späteren Mittelalter wie in den ersten Drucken so lautet (vgl. z. B. das Graduale Straßburg 1510, fol. 16):



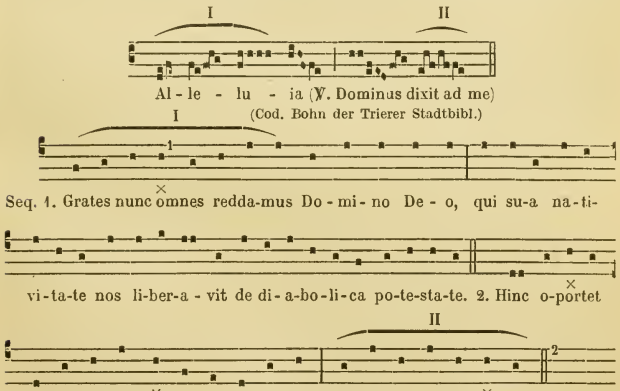
oder auch (vgl. Cod. 153 der Trierer Dombibliothek p. 69):



Je mehr solche eingängliche Singweisen von Sänger zu Sänger wandern, um so leichter stellen sich Veränderungen dieser Art ein. Die Sequenz *Laetabundus* wurde bekanntlich das Modell für mehr als ein Hundert Nachahmungen. Aber auch in dem französischen Kreise, aus dem sie stammt, galt die Syllabik der Prosa, wie sie dort vornehmlich genannt wurde; »sillabatim neumata perstringendo organica« heißt es geradezu in einer anderen Sequenz gleicher Herkunft: *Nato canunt omnia* mit Bezug auf die Auflösung der Neumengruppen in ihre Einzeltöne.

[1] Die Aufzeichnung in den ältesten Handschriften des Notkerschen Liber hymnorum — die Neumen am Rande in Gruppen zusammengeschrieben — sollte wahrscheinlich den ursprünglichen (metrischen) Rhythmus des Jubilus festhalten, der bei der Auflösung in Einzelzeichen (Virga und Jacens) verloren ging. Später kam die ursprüngliche Neumierung in Fortfall und von da an, wenn nicht auch schon früher, wurden die Sequenzen im Sprachrhythmus oder mehr naturalistisch ausgeführt.

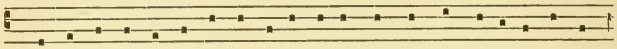
Die Überlieferung der Sequenzen im Mittelalter bis zum Missale Romanum 1570 hat sich der Hauptsache nach in zwei Richtungen vollzogen, einer deutschen mit St. Gallen (Notker), und einer französisch-englischen mit dem Kloster des heiligen Martialis in Limoges als Ausgangspunkt. Die ihnen angehörigen Sequenzensammlungen unterscheiden sich gewöhnlich und auf den ersten Blick dadurch, daß die deutsche mit einer Weihnachtsequenz beginnt, meist *Grates nunc omnes reddamus* (für die erste Messe in primo galli cantu), die französisch-englische mit der Adventsequenz *Salus aeterna.* Naturgemäß sind dort die Notkerschen Dichtungen und die seiner Nachahmer bevorzugt, hier die französischen des Adam von St. Victor und seiner Kunstgenossen, obschon Mischungen und Entlehnungen häufig vorkommen. Die Handschriften des Notkerschen Liber hymnorum selbst rücken an die erste Stelle die Sequenz *Natus ante saecula* über das Alleluja der dritten Weihnachtsmesse ℣. *Dies sanctificatus maior;* die jüngere Sequenz für die erste Messe des Tages übernimmt aus dem Allelujajubilus ℣. *Dominus dixit* die Anfangs- und Finalfiguren und schiebt mehr oder weniger freie Linien dazwischen. Sie gehört dem Typus B (vgl. Teil I[3] S. 259) an:



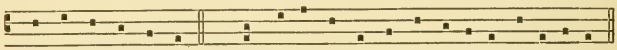
[1] Die liqueszierenden Ersatzzeichen des Originals sind hier und in den folgenden Sequenzen durch × angedeutet. Kleine Buchstaben über einzelnen Silben geben melodische Varianten an, vermutlich Versehen des Notenschreibers.

[2] Dieselbe Weise hat die kurze Sequenz de S. Maria *O decus mundi* bei Schubiger, Sängerschule St. Gallens, Nr. 51 der Exempla. Blume in den Analecta hymnica Bd. LIII S. 369 bezweifelt mit Unrecht die Richtigkeit der Titel

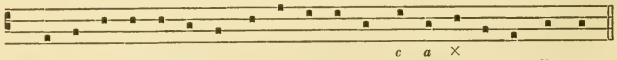
Daß Anpassungen neuer Texte an vorhandene Melodien, wie sie für die Sequenzen bezeichnend sind, künstlerische Unzuträglichkeit im Gefolge haben können, bezeugt in unserer Sequenz die mangelnde Übereinstimmung von melodischer und Wortzäsur sogar in den freieren Partien bei *Domino Deo, qui*, bei *nativitate nos* und *angelis semper*. In der über eine gleichlautende Allelujamelodie, V. *Nimis honorati sunt* de Apostolis komponierten, als notkerisch überlieferten Sequenz *Clare sanctorum senatus* kommt derartiges nicht vor. Da sie ein lehrreiches Beispiel für den Notkerschen Typus A (Gliederung in Strophen mit Gegenstrophen) bildet, möge auch sie hier folgen (nach Cod. Bohn der Trierer Stadtbibl.):



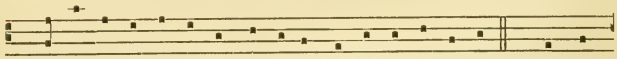
1. Clare san-ctorum se-na-tus A-po-sto-lo-rum, princeps orbis ter-ra-rum



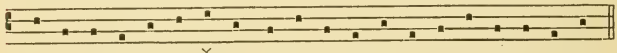
re-ctorque re-gnorum. 2a. Ec-cle-si-a-rum mo-res et vitam mo-de-ra-re,
2b. Quae per doctrinam tu-am fi-deles sunt u-bique.



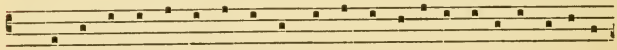
3a. An-ti-o-chus et Re-mus con-cedunt ti-bi, Pe-tre, re-gni so-li-um.
3b. Tyran-nidem tu, Pau-le A-lex-an-drinam in-va-si-sti Graeci-am.



4a. E-thi-o-pes hor-ri-dos, Matthaee, a-gnel-li vel-le-re, 5a. Thoma,
4b. Qui ma-cu-las ne-sci-at a-liquas, ve-sti-sti can-di-do. 5b.

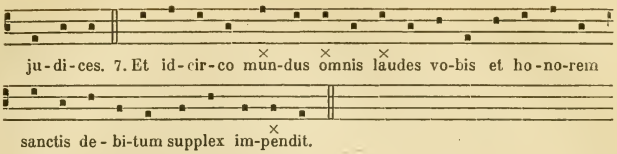


Bartho-lo-mae-e, Jo-hannes, Phi-lip-pe, Symon, Ja-co-bi-que pa-ri-les.
An-dre-a, Taddae-e, De-i bel-la-to-res in-cly-ti.



6a. En, vos O-ri-ens et Oc-ci-dens,
6b. Im-mo te-res mundi cir-cu-lus se pa-tres ha-bere gaudet et ex-pectat

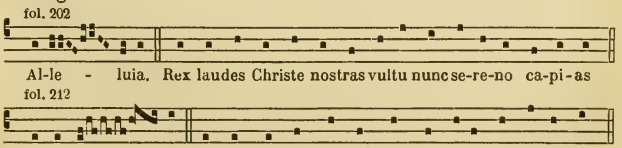
»Nimis honorati sunt« und »Dominus regnavit«, die einige Handschriften der Sequenz geben. Diese beiden Allelujaverse haben die Singweise des Alleluja, das unserer Sequenz zugrunde liegt.



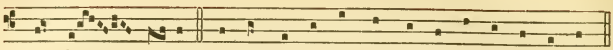
Bemerkenswert ist hier eine Freiheit im Strophenbau. Da die für die Parallelstrophe geforderte gleiche Silbenzahl und Lage der Wortakzente bei der Aufzählung der Apostel in ℣. 5 und 5a nicht zu erreichen war, wurde 5b kürzer als 5a. Die folgende Strophe liefert das Gegenbild dazu, indem ℣. 6b länger wurde als 6a.

Die melodische Annäherung der Sequenz an das Alleluja ist um ein geringes umfassender als in der Sequenz *Grates nunc omnes;* sie erstreckt sich auf die ganze erste Strophe, wobei die Töne zu *princeps orbis terrarum* als freies Glied eingeschoben sind, und den Schluß der letzten. Die anderen Strophen entwickeln sich in frischen, bestimmten und reichlich sprunghaften Tonreihen, für welche der Sequenzenstil eine Vorliebe besitzt. Eine Besonderheit kennzeichnet die Kadenzen. Der im Choral die Regel bildende, schrittweise zur Finalis abwärtsgehende Schluß tritt ein, wenn die Strophe mit einem Paroxytonon schließt: *regnórum* (Str. 1), *moderáre* und *ubíque* (Str. 2), *impéndit* (Str. 7). Alle anderen Strophen schließen mit dem Akzent auf der drittletzten Silbe, *sólium*, *Graéciam* usw. und mit einer melodischen Erhebung der letzten Silbe, die nicht eigentliche Schlußkraft besitzt, sondern den melodischen Faden mehr in der Schwebe hält. Diese Kadenzform ist nicht unserer Sequenz eigentümlich, sondern kehrt in zahlreichen anderen wieder. Man darf sie zu den Eigenheiten des Sequenzenstiles rechnen.

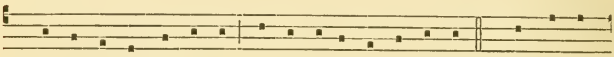
Viele französische Sequenzenbücher oder Prosarien noch des 12. und 13. Jahrhunderts schicken jeder Sequenz ihr Stammalleluja voraus, zu einer Zeit also, wo die deutschen Sequenziarien den Zusammenhang mit diesem nicht mehr durch einen Vermerk hervorheben. Wir lesen daher z. B. in dem Prosarium von Nevers in der Pariser Handschrift 1235 nouv. acquis. aus dem 12. Jahrhundert Einträge wie diese:

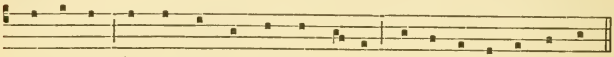


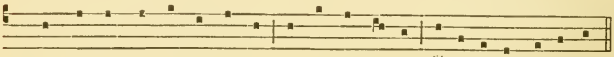
fol. 238

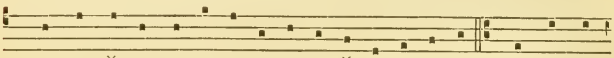


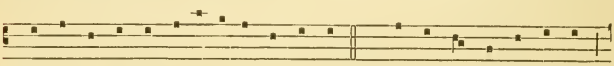
Andere Prosen erscheinen daselbst ohne solche Vermerke, so die folgende, die als Probe des französischen Sequenzenstiles vor Adam von St. Victor gelten möge (Cod. Paris 1235 nouv. acquis. fol. 182)[1]:

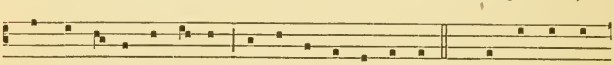




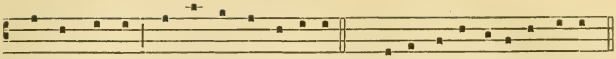




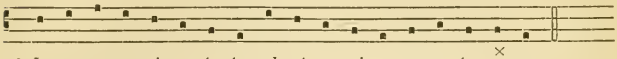




[1] Die Melodie trägt in älteren Büchern den Titel »Multifarie« und erinnert damit an das Alleluja der Weihnachtsoktav. Melodische Anleihen an dasselbe sind aber nicht gemacht; die Höhenbewegungen von Vers 5 an finden sich in so vielen Stücken des VII. Modus, daß sie nicht direkt durch diesen Allelujagesang inspiriert zu sein brauchen. Vgl. dazu Blume, Analecta hymnica Bd. LIII. S. 43.



crepent cuncta De-um natum in terra. 8a. So-lus qui tu-e-tur o-mni-a,
im-pe-ri-a ho-stis crude-lis-sima. 8b. So-lus qui condidit o-mni-a,

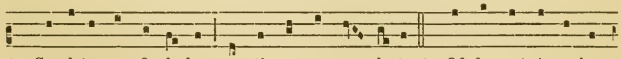


9. I-pse su-a pi-e-ta-te sal-vet o-mni-a pec-ca-to re-gna.

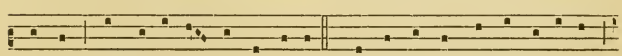
In Text wie Singweise bietet diese Prosa ein neues Bild. Die Nachwirkung des Alleluja offenbart sich im poetischen Gefüge, nicht mehr in der Melodie. Die Verse fast aller Strophen klingen in den Vokal a aus, den Schlußklang des Wortes *alleluja*, eine Finale, die wie ein Vorläufer des Reimes wirkt. Damit ergibt sich eine klare unzweideutige Gliederung, die oben durch Pausezeichen hervorgehoben wurde. Die proparoxytonischen Kadenzen sind behandelt wie in der vorhergehenden Sequenz. Sonst geht die Melodie ihre eigenen Wege und entwickelt sich in ruhigeren, eingänglichen, weniger sprunghaften und anspruchslosen Linien. Die hohe Tonlage in der zweiten Hälfte teilt sie mit vielen anderen Sequenzen. Unverkennbar aber ist die genaue Beobachtung des plagalen Ambitus in der ersten und des authentischen in der zweiten Hälfte. Im ganzen ist die Sequenz regelmäßiger oder besser regelrechter komponiert als die deutschen Sequenzen derselben Zeit.

Manche Sequenzen dieses Übergangstadiums sind von modalem Interesse. Die folgende prächtige Epiphaniesequenz, die ich wieder der Augustinerhandschrift der Univ.-Bibl. zu Freiburg (Schweiz) entnehme, belegt das Streben solcher volkstümlichen Melodien zum Dur hin. Sie ist auch in *C* notiert. Charakteristisch ist aber wieder der Rückfall in die Scheu vor dem Subsemitonium modi im letzten Vers.

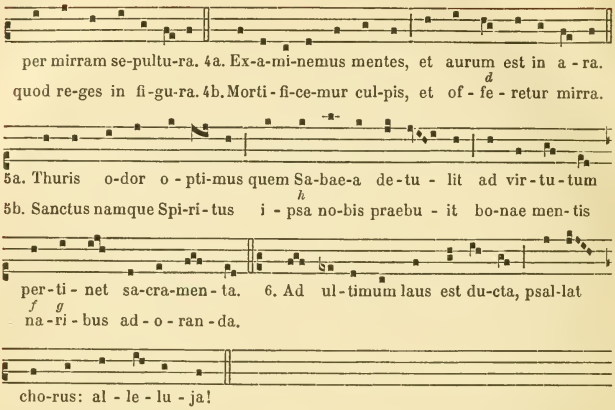
(Über den Text vgl. die Analecta hymn. Bd. LIV S. 8.)



1a. Gaudete, vos fi-de-les, gen-ti-um pars e-lecta. 2a. Of-fe-runt A-ra-bes
1b. Aethi-o-pum ni-gre-do in Judam est transla-ta. 2b. Ostendunt mysti-ce



au-rum, Tharsis mir-ram et thus Saba. 3a. Rex per aurum, per thus sacerdos,
quis sit, cu-i su-a praebent dona. 3b. Of-fe-ra-mus re-ve-ra Christo,

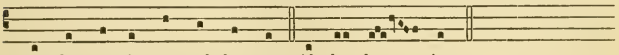


Wie in Teil I[3] S. 270 ff. gezeigt wurde, hat das Streben nach Übersichtlichkeit und Einfachheit des Strophenbaues die weitere Ausbildung der französischen Sequenz bis zu dem Grade bestimmt, daß sie schließlich in den Hymnus mündete, in dem alle Strophen gleichgebaut sind. Nur die traditionelle Verschiedenheit der Melodie für die Strophenpaare ist immer eine Eigentümlichkeit der Sequenz geblieben. Bekanntlich hat namentlich der große Lyriker Adam von St. Victor den Weg zu diesem Ziel gewiesen, und auch die Technik des Reimes in seinen Prosen zu großer Vollkommenheit geführt. Schließlich erinnert nichts mehr an den Ursprung der Sequenz aus dem liturgischen oder aliturgischen Alleluja und ihre ehemalige formale Ungebundenheit, die Form ist vollständig latinisiert und erscheint als eine Abart des Hymnus, oder gar unserer Liedform verwandt.

Merkwürdigerweise lief zu dieser Entwicklung eine musikalische Verarmung parallel. Die Prosen Adams[1] kennen mit ganz geringen Ausnahmen nur mehr Weisen der Tonarten von *D* oder *G*, also des I.(—II.) oder VII.(—VIII.) Modus; die anderen sind so gut wie ausgeschaltet. Damit wiegen Tonreihen vor, die dur- oder mollähnlich klingen. Ohne Zweifel liegt hier eine absichtliche Anlehnung an die volkstümliche Musik vor, die bereits im späteren Mittelalter

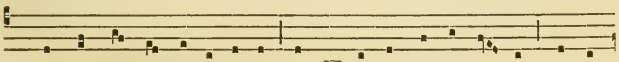
[1] Vgl. Misset-Aubry, Les Proses d'Adam de St. Victor, texte et musique, p. 110 ff. Die musikalischen Darlegungen Aubry's sind wenig ergiebig und beschränken sich auf einige formale Feststellungen. Wichtig sind die Mitteilungen Gastoué's im Bericht über den kirchenmusikalischen Kongreß zu Paris vom Juni 1911, Paris 1912 p. 68 ff.

sich von den Kirchentonarten zu befreien suchte. Aber selbst innerhalb der beiden genannten Tonarten kehren dieselben melodischen Typen immer wieder, oder sie weisen eine unverkennbare Familienähnlichkeit auf. Von den Singweisen der Tonart *G* ist die beliebteste noch heute zum Text des Thomas von Aquin, *Lauda Sion Salvatorem*, in Gebrauch. Unter den Prosen des Adam von St. Victor sind mit derselben Weise überliefert: *Heri mundus exsultavit* (S. Stephanus), *Laudes crucis attollamus* (S. Crux), *Postquam hostem et inferna* (Dom. post. Oct. Ascensionis), *Lux jucunda, lux insignis* (Fer. II post Pentecosten), *Profitentes unitatem* (S. Trinitatis), *Corde, voce pulsa coelos* (S. Paulus), *Laetabundi jubilemus* (Transfiguratio), *Laus erumpat ex affectu* (S. Michael). Da der Anfang dieser Weise an die Allelujamelodie vom heiligen Kreuz anklingt, wird die Sequenz *Laudes crucis attollamus* die älteste darunter sein:

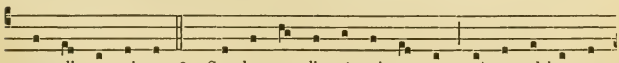


Lau-des cru-cis at-tol-la-mus Al-le-lu - ia.
(Lau-da Si-on Sal-va-to-rem)

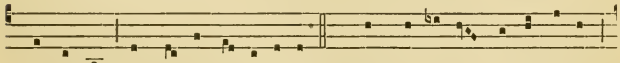
Da sie im Graduale Vaticanum jedermann zugänglich ist, braucht sie hier nicht vorgelegt zu werden. Als Muster einer Melodie des I. Modus sei die schöne Prosa zur Conversio des Apostels Paulus angeführt, deren Motive ebenfalls für andere Texte herangezogen worden sind[1].



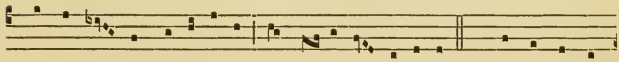
1a. Ju - bi - le - mus Sal-va-to-ri, qui spem de-dit pec-ca - to - ri con-se-
1b. Quando Sau-lum in-crepa-vit et conver-sum re-vo - ca - vit ad ma-



quendi ve-ni-am. 2a. Sau-lus, cae-dis et mi-na-rum spirans ad-huc cru-
trem ec-cle-si-am. 2b. Im-pe-tra-vit, ut li-ga-ret et li-ga-tos cru-

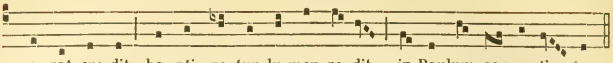


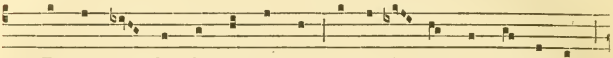
en-ta-rum in Christi di-sci-pulos, 3a. Quem in vi-a Je-sus stravit
ci-a-ret Cru-ci-fi-xi fa-mulos. 3b. Qui, consurgens de a-re-na,

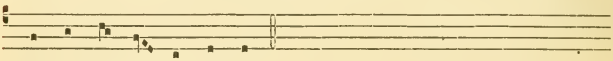


in-cre-pa-tum excaeca-vit, lu-cis su-ae ra-di-o. 4a. Flet, je-ju-nat,
ma-nu tra-ctus a-li-e-na, clau-di-tur ho-spi-ti-o. 4b. Sau-lus praedo

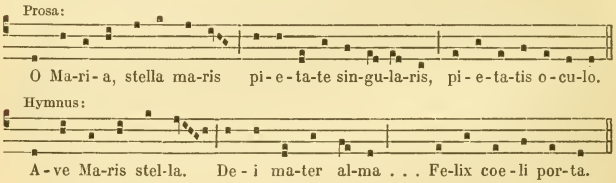
[1] Vgl. Misset-Aubry l. c. p. 246.





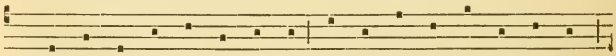


Manche Wendungen dieser Prosa sind dem heutigen Choralisten aus der Pfingstsequenz *Veni sancte Spiritus* geläufig, für deren Singweise man daher ebenfalls französische Herkunft annehmen darf, zumal sie unserer Prosa die Worte am Ende der Strophe 3a entlehnt: *lucis suae radio.* Die französischen Prosendichter liebten derartige Zitate; um noch ein Beispiel zu erwähnen, Adams Prosa *O Maria stella maris* kopiert auch in der Melodie ihrer ersten Strophe den Marienhymnus *Ave maris stella:*

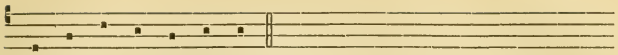


Zusammenhänge dieser Art rücken die Abwendung der jüngeren Sequenzenkomposition vom Allelujajubilus und ihre Hinneigung zum Hymnus in besonders helles Licht.

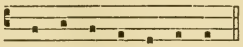
Nicht alle Prosenmelodien erfreuen indessen durch einen solchen natürlichen Fluß. Andere häufen größere Intervalle ebenso wie die deutschen Sequenzen. So lauten, um nur ein Beispiel zu erwähnen, Strophe 12a und b der Prosa *In natale salvatoris*[1]:



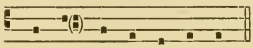
[1] Vgl. Misset-Aubry l. c. p. 229.



Ungemein häufig sind melodische Härten, namentlich der Tritonus, den die deutschen Sänger regelmäßig durch Führung der Melodie bis zum *c* oder auf andere Weise beseitigten. Solche Dinge sind für die französischen Prosen charakteristisch und bilden ein Kriterium zur Bestimmung der Herkunft einer Melodie. Auch die Sequenz *Lauda Sion Salvatorem* im Graduale Vaticanum hat den Tritonus gleich am Ende der ersten Strophe:



wo die deutschen Bücher meist notieren:



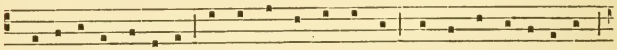
Durch die Betonung des volkstümlichen Elementes in der Musik unterscheiden sich die französischen Prosen ganz allgemein von den deutschen Sequenzen. Ein Vergleich der obigen Singweisen unter diesem Gesichtspunkte ist instruktiv. Die Sequenz *Grates nunc omnes* und die Notkersche *Clare sanctorum* verlaufen gewiß nicht eintönig, ihre Linien bewegen sich aber mehrmals auf längere Strecken im selben Tonraum und die ungleichen Verse verhindern eine symmetrische Gliederung der Tonreihen. Die französischen Melodien aber reihen kleine Stücke aneinander, die unverkennbar aufeinander bezogen sind; ein Vers bewegt sich in der Höhe, der folgende in der Tiefe, ein dritter bringt in der Mittellage den harmonischen Abschluß, oder allgemeiner formuliert, einem Satz folgt der Gegenzatz und diesem der Abgesang. Diese oder ähnliche Beziehungen lassen sich fast überall feststellen. Die klare Disposition und die scharfen Einschnitte gleiten von selbst vom Wortgefüge auf seine musikalische Darbietung über. Der Wandel der Verstechnik führte zur Umgestaltung der Melodiebildung. Das große Ansehen und die rasche Verbreitung der Prosen des Adam von St. Victor

[1] So z. B. Cod. 153 F der Trierer Dombibl. in einem Nachtrag aus dem 14. Jahrhundert. Ein Trierer Graduale aus dem Jahre 1453 hat den eingeklammerten Podatus.

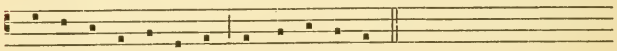
erklären sich aus ihrer volkstümlichen Struktur. Daß seine Singweisen, wie Aubry glaubt, geradezu im Volke lebende Melodien benutzten, ist möglich; angesichts der vollkommenen Übereinstimmung von Text und Weise müßte aber das volkstümliche Melodiematerial für seine neuen Aufgaben mancherlei Veränderung an sich erfahren haben.

Daß der regelmäßige Bau der Pariser Prosen des 12. und 13. Jahrhunderts die Annahme einer Ausführung im Sinne der damaligen Mensuraltheorie rechtfertigt, ist neuerdings besonders durch Aubry betont worden[1]. Aubry stützt sich dafür auf das Vorkommen von Prosen in Motettenstimmen und als mensurale Beispiele in theoretischen Traktaten dieser Zeit, wie auf unzweifelhaft mensural gemeinte Aufzeichnungen von Prosen. Da Paris damals das Zentrum mensuraler Musikpflege war, erscheint es in der Tat natürlich anzunehmen, daß die Prosen von fortschrittlich gesinnten Sängern ihrer Modaltheorie angepaßt wurden. Mit den Sequenzen des Notker und seiner Nachfolger ließen sich solche Experimente nicht anstellen, jedenfalls sind die deutschen Kirchen vom mensuralen Vortrag der Sequenzen verschont geblieben.

Demselben Zeitalter und Kunstkreise gehört die sogenannte Sequenz zum Festum asinorum an, mit dem einige französische Kirchen, sogar Kathedralen, niedrigeren Neigungen der Menge entgegenkamen. Die »Prosa de asino« verdient aber nur im uneigentlichen Sinne diesen Namen, da sie ganz in der Form eines Hymnus gedichtet und komponiert ist[2]:



O - ri-en-tis par-ti-bus ad-ven-ta-vit a - si-nus, pulcher et fortis-simus,



sar-ci-nis ap-tis - si-mus, Hez, sir as-ne, hez!

Wahrscheinlich wurde die Weise, nach der wie beim Hymnus die anderen gleichgebauten Strophen der »Prosa« gesungen wurden, als Durmelodie ausgeführt, mit *fis* statt *f;* einige Quellen[3] notieren

[1] Im Wiener Kongreßbericht der I.M.G. (1909) S. 108.

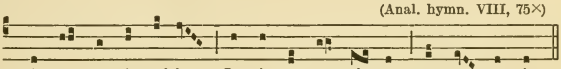
[2] Das ganze »Eselsoffizium« ist in der durch Pierre de Corbeil, Erzbischof von Sens, redigierten Fassung durch Villetard herausgegeben worden, als Office de Pierre de Corbeil. Das *Orientis partibus* steht daselbst auf pl. II und p. 131. Der Text ist am leichtesten zugänglich in Dreves-Blume, Ein Jahrtausend lat. Hymnendichtung, II S. 38.

[3] Villetard l. c. p. 130 Anm.

sie geradezu einen Ton oder eine Quinte tiefer auf *F* oder *C*, wobei beidemal der Durhalbton unter der Tonika sich einstellt.

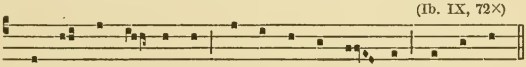
Ein anziehenderes Kapitel der Sequenzengeschichte wird durch die zahlreichen Lieder zu Ehren der Muttergottes gebildet, die sich in deutschen wie romanischen Sequenziarien zahlreich finden. Manche darunter paraphrasieren liturgische Hymnen, andere sind ganz frei in Text und Melodie. Das mehrfach herangezogene Prosarium von Nevers stellt auf fol. 8 eine ganze Liste solcher marianischen Prosen zusammen, die hier folgen möge (die Ziffern über den Zeilen beziehen sich auf Band und Seite der Analecta hymnica; bei den mit × bezeichneten Sequenzen nehmen diese nicht auf die Pariser Handschrift Bezug):

(Anal. hymn. VIII, 75×)



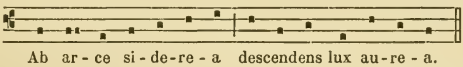
Prosa: A - ve ma-ris stel-la, De - i ma - ter al - ma, por - ta spe - i.

(Ib. IX, 72×)



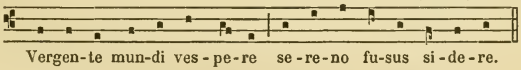
Prosa: A - ve ma-ris stel-la, mel-lis cae-li cel - la, praecel-lens.

(Ib. VIII, 13×)



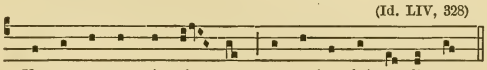
Prosa: Ab ar - ce si - de-re - a descendens lux au-re - a.

(Id. IX, 61×)



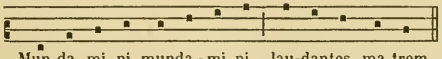
Prosa: Vergen-te mun-di ves - pe-re se - re-no fu-sus si - de-re.

(Id. LIV, 328)



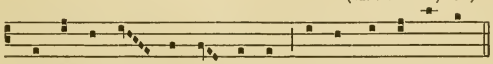
Prosa: Ve-ne-re-mur vir-gi - nem, per cu-ius dul-ce-di-nem

(Id. IX, 70×)



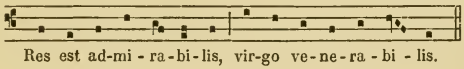
Prosa: Mun-da-mi-ni, munda - mi-ni, lau-dantes ma-trem

(Id. XXXVII, 66×)



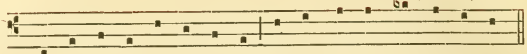
Prosa: Laudes cla-ras can-ti - co-rum, sa-cer cho-rus an-te.

(Id. LIV, 397)



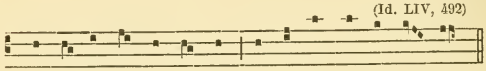
Prosa: Res est ad-mi - ra-bi-lis, vir-go ve-ne-ra - bi - lis.

(Id. LIV, 422)



Prosa: Ti-bi cor-dis in al-ta-ri de-cet pre-ces im-mo-la-ri.

(Id. LIV, 492)

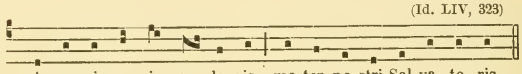


Prosa: A-ve vir-go vir-gi-num, a-ve lu-men lu-mi-num.

(Id. XLII, 96[1])

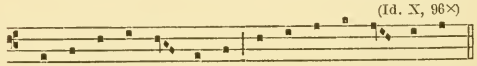
Prosa: A-ve vir-go re-gi-a, re-gis re-gum fi-li-a.

(Id. LIV, 323)



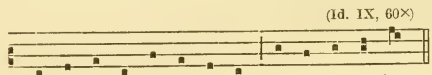
Prosa: A-ve vir-go sin-gu-la-ris, ma-ter no-stri Sal-va-to-ris.

(Id. X, 96×)



Prosa: Sal-ve san-cta pu-ri-tas, sal-ve pu-ra san-cti-tas.

(Id. IX, 60×)

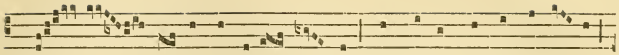


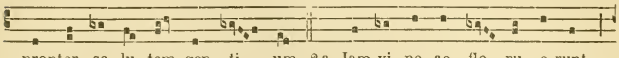
Prosa: Sal-ve sancta ver-bi parens, vir-go yes-se flos.

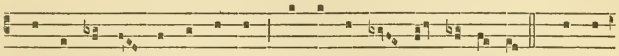
Die beiden ersten Prosen paraphrasieren den Hymnus *Ave maris stella*, die vorletzte notiert die Weise, nach der heute die Pfingstsequenz *Veni sancte Spiritus* gesungen wird. Die Liste erschöpft bei weitem nicht den Bestand marianischer Prosen in französischen oder italischen Büchern, wie man sich durch einen Blick in die Bände der Sequentiae ineditae der Dreves-Blumeschen Analecta hymnica medii aevi überzeugen kann.

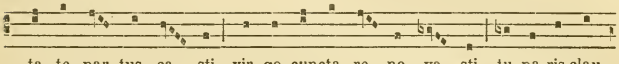
In Deutschland hat man die Muttergottes nicht minder mit Sequenzen gefeiert. Eine interessante Umbildung der Antiphone *Alma redemptoris mater* des Hermannus Contractus mit wörtlichem wie melodischem Inital- und Finalzitat enthält das Sequentiarium von Rheinau in der Karlsruher Handschrift 209 fol. 52:

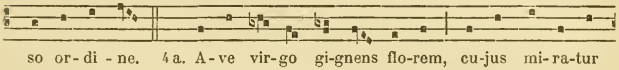
[1] Der Zweifel Blumes, ob die von ihm herausgegebene Sequenz sich auch in der Pariser Handschrift befinde, ist durch den oben mitgeteilten zweiten Vers aus dem Wege geräumt.

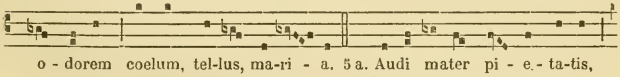


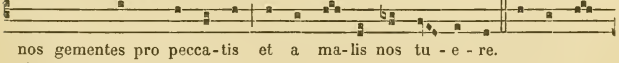


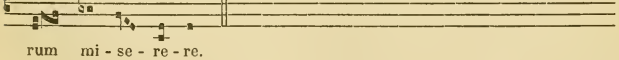








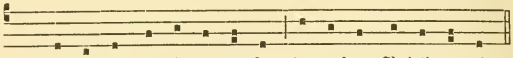




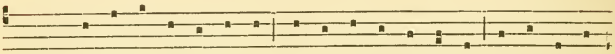
Das für eine Sequenz unerhörte Melisma am Anfang erklärt sich aus dem Zitat der Antiphone.

Ungemein beliebt war in den deutschen Gauen Wipos Ostersequenz *Victimae paschali laudes*. Den besten Beweis dafür liefern Umdichtungen ihres Textes auf die Jungfrau Maria, die dann mit der Weise des Originals gesungen wurden. Bis in die vortridentinischen Drucke hinein begegnet man Ostersequenzen, die beginnen:

Virgini Mariae laudes. Von den folgenden Texten ist der erste derjenige des Wipo (I), der zweite derjenige des Straßburger Graduale 1510 (II), der dritte derjenige des Graduale Basel 1511:

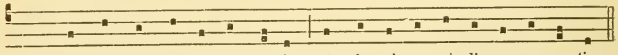


I. 1. Vi-cti-mae pascha-li lau-des im-molent Christi - a - ni.
II. 1. Vir-gi - ni Ma - ri - ae lau-des con-cinant Christi - a - ni.
III. 1. Vir-gi - ni Ma - ri - ae lau-des con-cinant Christi - a - ni.

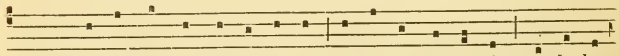


I. 2a. Agnus re-de-mit o-ves, Christus in-nocens pa-tri re-con-ci-li-
2b. Mors et vi-ta du-el-lo con-fli-xe-re mi-ran-do, dux vi-tae mor-
II. 2a. E-va tri-stis ab-stu-lit, sed Ma-ri-a pro-tu-lit natum, qui re-
2b. Jus et vir-tus mo-du-lo con-ve-ne-re mi-ran-do, Ma-ri-ae fi-
III. 2a. O be-a-ta Do-mi-na, tu-a per pre-ca-mi-na re-con-ci-li-
2b. Fi-ant per te li-be-ri a fermen-to ve-te-ri vi-ctimae pa-

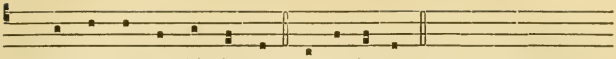
I. a-vit pecca-tores. 3a. Dic no-bis Ma-ri-a, quid vi-di-sti in vi-a?
tu-us regnat vivus. 3b. An-ge-li-cos te-stes, su-da-ri-um et vestes.
II. de-mit pecca-tores. 3a. Dic no-bis Ma-ri-a, vir-go clemens et pi-a;
li-us regnat Deus. 3b. An-ge-lus est te-stis, ad me missus coele-stis.
III. an-tur pecca-tores. 3a. Da no-bis Ma-ri-a, tu-a per suffra-gi-a,
schalis perce-ptores. 3b. Tu pre-ce nos pi-a Chri-sto re-con-ci-li-a,



I. Se-pulchrum Christi vi-ventis et glo-ri-am vi-di re-sur-gen-tis.
Sur-re-xit Christus spes me-a, prae-ce-det su-os in Ga-li-lae-am.
II. Quo mo-do fa-cta es genitrix, cum tu sis plasma ex te nascen-tis.
Pro-ces-sit de me spes me-a, sed in-cre-du-la ma-net Ju-dae-a.
III. a-spe-ctu Chri-sti vi-ventis et glo-ri-a fru-i re-surgen-tis.
quae so-la ma-ter in-tacta et ge-ni-trix ver-bi De-i fa-cta.



I. 4a. Creden-dum est ma-gis so-li Ma-ri-ae ve-ra-ci, quam Ju-dae-
4b. Scimus Christum sur-re-xis-se a mor-tu-is ve-re, tu no-bis,
II. 4a. Creden-dum est ma-gis so-li Ga-bri-e-li for-ti, quam Ju-dae-
4b. Scimus Christum proces-sis-se ex Ma-ri-a ve-re, tu no-bis
III. 4a. Creden-dum est ex te de-um et ho-mi-nem na-tum, re-sur-re-
4b. Nunc credendum est surrexisse a mor-tu-is ve-re, con-ser-va



I. o-rum tur-bae fal - la - ci. al - le - lu - ia.
vi-ctor rex, mi - se - re - re.
II. o-rum pra-vae co - hor - ti.
na - te rex, mi - se - re - re.
III. xis-se glo - ri - fi - ca-tum.
ma-ter nos et tu - e - re.

Eine Merkwürdigkeit ist eine jüngere, im übrigen wenig geschickte Parodie desselben Textes, welche die schmerzhafte Muttergottes besingt[1]:

1. Virgini Mariae laudes concinunt iam fideles.
2a. Revocantes ad mentem Christi sub cruce flentem, dum eam dilecto discipulo.
2b. Commendaret in matrem ipse vadens ad patrem, nobis in exemplum relinquens mundum.
3a. Die nobis Maria, quid sensisti in tua tunc mente, quando vidisti sic morientem, quem tu genuisti?
3b. Pene defecissem, nisi fide stetissem, quae firma me confortavit, nec unquam nec tunc in me vaccillavit.
4a. Ex vi magni amoris fuit vis doloris, quod corde perpendat, quisquis Christum amat.
4b. Johanni commendata nobis sis advocata ad tuum filium iudicem nostrum.

Bekannter ist eine Parodie in entgegengesetzter Richtung, die Umdichtung der Sequenz *Stabat mater dolorosa* der schmerzhaften Muttergottes in das Ostergebet *Stabat mater speciosa*. Mit dem *Stabat mater* hat die Sequenzenform den Übergang zur Liedform vollzogen und die letzten Spuren ihrer Herkunft abgeschüttelt. Die Sequenz *Dies irae, dies illa* des Thomas von Celano, deren erschütternder Text zur kirchlichen Auffassung der Totenfeier sich in einen gewissen Gegensatz stellt, entbehrt auch in ihrer Singweise nicht der Größe und Majestät. Der Syllabismus der Melodik läßt den Hörer die Energie der Worte bis auf den letzten Rest kosten. Doch fehlt es auch nicht an ruhigeren Momenten. Ihre Struktur baut sich auf wenigen, immer wiederholten Melodien auf.

In den fünf Sequenzen des heutigen Meßgesangbuches verkörpern sich die wichtigsten Stadien der Entwicklung der Form:

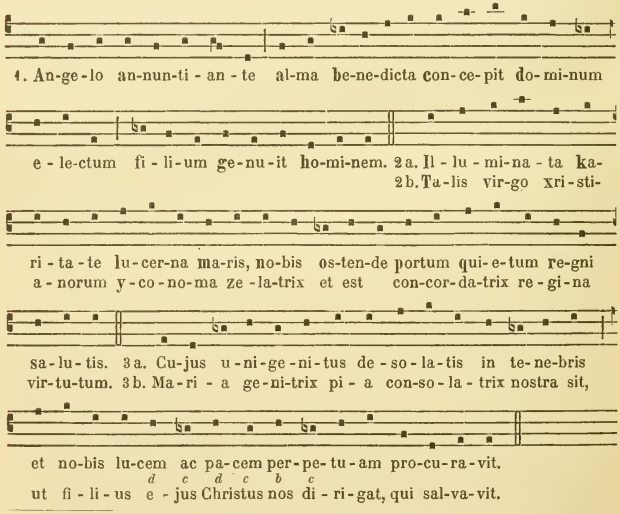
[1] Meine Vorlage ist ein Graduale, im Privatbesitz des † Prof. Thürlings in Bern. Die Analecta hymnica Bd. LIV S. 29 stellen als Heimat dieser Sequenz die Gegend von Köln oder Münster fest.

die durch Notker eingeleitete Periode der freien rhythmischen Strophen im *Victimae paschali laudes*, die Art Zeit des Adam von St. Victor in der Fronleichnamssequenz *Lauda Sion Salvatorem* und der Pfingstsequenz *Veni sancte Spiritus*, die dem Hymnus ähnliche Form in der Totensequenz *Dies irae, dies illa* und die noch regelmäßigere, liedartige im *Stabat mater*.

Gegen Ende des Mittelalters diente die Sequenz, wie übrigens der Hymnus, zu allerlei poetischen Spielereien, die weder die Frömmigkeit noch die Kunst eingegeben hatte. Mit einer solchen Sequenz möge diese stilistische Übersicht abschliesen. Ihr Verfasser geht im ersten Teil das ganze Alphabet so durch, daß jedes neue Wort mit einem neuen Buchstaben des Alphabetes anfängt; sie scheint auch unvollständig überliefert zu sein, wenigstens besitzt sie keinen rechten Schluß. Die Singweise lehnt sich am Anfang und am Ende der ersten Strophe an diejenige des Marienhymnus *Quem terra, pontus, sidera* an:

Sequentia de beata Virgine secundum alphabetum.

Aus Cod. 153 F der Trierer Dombibl.[1].



[1] Der Abdruck in den Analecta hymnica Bd. XLII S. 59 ist nicht fehlerfrei; so steht daselbst in 26 *yonica* statt *yconoma* (= Verwalterin, οἰκονόμα) und *concordans datrix* statt *concordatrix*.

»Dichtungen« dieser Art sind weit davon entfernt, der Sequenz des ausgehenden Mittelalters das charakteristische Gepräge aufzudrucken. Sie sind Ausnahmen, die das treffliche, bewährte Gut der alten Zeit nicht verdrängten. Noch die ersten gedruckten Gradualien überliefern als Grundstock ihrer Sequenzen diejenigen des Liber hymnorum des Notker und seiner Nachfolger oder ihrer französischen Zeitgenossen.

III. Kapitel.

Die Tropen.

Das heutige Missale hat die Tropen aus dem Gotteshause verwiesen. Dennoch bereichern sie das Gesamtbild der choralischen Formen zwar nicht um wesentlich neue, aber um einige interessante Züge, um derentwillen sie nicht übergangen werden dürfen. Für die Geschichte der religiösen Kunst und des kirchlichen Lebens bilden sie eine unschätzbare Fundgrube; sie führen in eine Welt von einer eigenen Frömmigkeit, zu der allerdings der Weg heute nur mehr durch die Bibliotheken geht.

Unter den Tropen sind viele Auswirkungen derselben künstlerischen Idee, welche die Sequenzen hervorbrachte, einer gewissen Melismenfeindschaft[1]. Mit ihrer Syllabik treten beide in Gegensatz zu den älteren Choralformen, nur gehen die Tropen als Ganzes genommen darin nicht so konsequent vor wie die Sequenzen. Seltsam erscheint, daß sie trotz aller Syllabik Sololieder sind; nicht der liturgische Chor führt sie aus, sondern der oder ein paar Solisten. Der Grund liegt im neuen Text, den nur der Solist vor sich haben konnte, nicht der ganze Chor. In der Regel blieb ihr Gebrauch auf Festtage beschränkt, wie die Bezeichnung »Festivae laudes« und gelegentliche Anweisungen in den Gesangbüchern dartun[2].

---

[1] Man darf diese indessen nicht übertreiben. In den zahlreichen Kirchen, die auf Sequenzen und Tropen ganz verzichteten, erklangen die Melismen nach wie vor in ihrer ursprünglichen Verfassung ohne Text, an gewöhnlichen Tagen sogar in der ganzen Kirche. Merkwürdig bleibt immerhin, daß die Melismenscheu auch in der griechischen und russischen Kirche Eingang fand und dort ganz sonderbare Textzusätze zeitigte; vgl. Teil II S. 69. Ob alle diese Erscheinungen auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen?

[2] Interessante Aufschlüsse über die Verwendung der Kyriemelodien mit und ohne Tropen gibt Cod. Brit. Mus. Lansd. 462, dessen Ordinarium Missae im Graduale Sarisburiense der englischen Plainsong and Mediaeval Music Society pl. 1 ff abgedruckt ist. Für die gewöhnlichen Sonntage des Kirchenjahres schreibt es die Kyrie ohne Tropen vor (pl. 6 ff), die tropierten Gesänge für die Festa duplicia (pl. 1): »Omnibus festis duplicibus per totum annum, sive fit de sanctis sive de temporali, dicitur unum istorum Kyrieleison cum suis

Im ersten Teil dieses Werkes Kap. XIV mußte bei der Besprechung der Tropen der liturgische Gesichtspunkt ihrer Stellung und Folge in der Liturgie, der Messe und dem Offizium, in den Vordergrund treten. Hier dagegen soll nach musikalisch-stilistischen Merkmalen vorgegangen werden, und so führen wir die Scheidung durch, die dort nur angedeutet wurde, in solche Tropen, welche Melismen durch Textzusatz in syllabische Melodik auflösen und solche, die ältere Stücke nach Wort und Ton erweitern. Jene lassen das melodische Gerüst des Gesanges unangetastet, stützen aber das Figurenwerk durch neuen Text; diese bringen Zuwachs an Text und Musik. Im Grunde verdient nur die erste Gruppe den Namen »Tropen«, denn nur sie hat einen »Tropus« zur Voraussetzung, eine melismatische Figur oder Vokalise. Indessen wird bereits in ganz alten Quellen der Name auch den Stücken der zweiten Gruppe beigelegt; die beiden Gruppen gemeinsame Texterweiterung galt als das Entscheidende. Als dritte Gruppe können diejenigen Tropen bezeichnet werden, welche beide Arten verbinden. Die syllabische Melodik ist charakteristisch nur für die erste Gruppe, während die zweite den antiphonischen oder responsorialen Stil des Gesanges übernimmt, den sie zu erweitern hat.

Die Analecta hymnica medii aevi haben in Bd. XLVII und XLIX die in poetischen Formen gefaßten Tropentexte der Messe in einer sehr brauchbaren Form der Allgemeinheit zugänglich gemacht[1]. Um

versibus ad dispositionem cantoris«. Es folgen Anweisungen über die Verwendung der einzelnen Gesänge an bestimmten Festen. Eine andere englische Handschrift des 15. Jahrhunderts bei Blume, Analecta hymnica Bd. XLVII S. 376 ff., vermerkt zu einem tropierten Agnus: »In festis principalibus cum versibus, in minoribus sine versibus cantetur«.

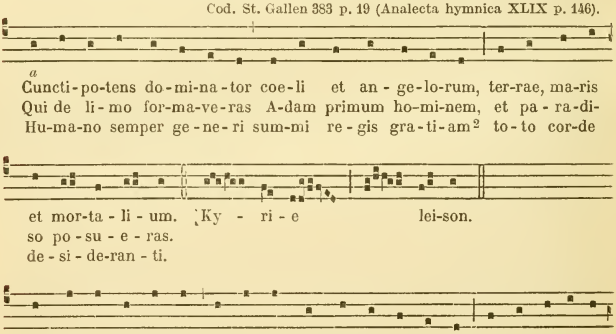
[1] In musikalisch-choralischen Dingen erfüllen die Verfasser leider nicht alle billigen Wünsche. Die Vorreden mancher Bände offenbaren hie und da eine wahre Hilflosigkeit in Sachen des liturgischen Gesanges. Vgl. auch Teil I[3] S. 286 Anm. Von dem häßlichen Worte »Neumenschwanz«, das im Vorwort zu Bd. XLVII so häufig vorkommt, darf man hoffen, daß es nicht in den Gebrauch der Hymnologen übergehe. Zu Bd. XLIX S. 247 bemerke ich, daß der V. *Inter natos* etc. de S. Joanne Bapt. als Allelujavers z. B. in der Blume sonst so geläufigen Pariser Handschrift nouv. acquis 1235 fol. 251 steht; die Bemerkung S. 5 des Vorwortes desselben Bandes, das tropenliebende Mittelalter habe sich nicht an das Evangelium gewagt, muß mit Rücksicht auf das von mir aus einer Handschrift von Beromünster mitgeteilte Kirchweihevangelium eingeschränkt werden. Ganz im allgemeinen muß man beklagen, daß bei der Herausgabe der Analecta nicht ein Choralkundiger zur Seite stand; wieviele Fragen wären anders angefaßt, behandelt und beantwortet worden, hätte man nicht nur den Text, sondern auch die Singweise zu Rate gezogen! Sicher hätte mancher Tropus mit Hilfe seiner melodischen Aufzeichnung näher bestimmt werden können.

so geringer ist die Ausbeute der bisher veröffentlichten Tropenmelodien[1]. Auch wir müssen uns damit begnügen, von jeder Tropengattung einige kennzeichnende Beispiele vorzulegen.

Hauptvertreter der Tropen der ersten Gattung sind die Träger der Melismatik, zumal die Kyriegesänge, die Gradualresponsorien, Alleluja und Offertoriumsverse in der Messe, und im Offizium die letzten Responsorien der Nokturnen. Ihr stilistisches Merkmal ist kein melodisches — denn die Tonfolge wird nicht angetastet —, sondern ein rhythmisches. Die Auflösung der Melismen in Syllabik zerstört die metrische Folge von langen und kurzen Tönen in den Tongruppen der vorguidonischen Zeit und ersetzte sie durch eine rhythmisch farblose, rezitativische Aussprache des Textes, als deren Ordner höchstens noch die Folge der Wortakzente in Betracht kommen konnte; als nach Guido die Neumenmetrik zerfiel und die Tondauern ausgeglichen wurden, war der Unterschied geringer.

Die St. Galler Handschrift 383 tropiert das Kyrie, das im vatikanischen Graduale als Kyrie *Jesu Redemptor* die Missa XIV eröffnet, folgendermaßen (die Tonbuchstaben über dem Text geben inkonsequente Schreibungen wieder; andere kleinere Varianten zwischen melismatischer und tropierter Weise sind unverändert gelassen):

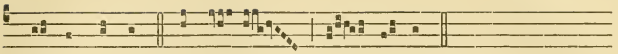
Cod. St. Gallen 383 p. 19 (Analecta hymnica XLIX p. 146).

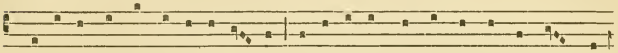


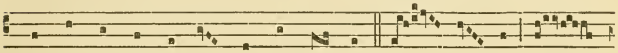
[1] Vgl. die Angaben in Teil I[3] S. 284 Anm. 2. Dazu kommt die Ausgabe des Office de Pierre de Corbeil (improprement appelé »Office des fous«) durch Villetard aus einer Handschrift von Sens (Bibliothèque musicologique IV).

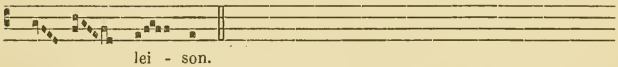
[2] Die Handschrift hat *gratia*.

[3] Die Handschrift hat *almo utero*.







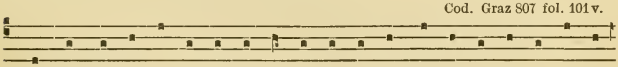


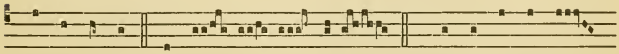
Der längere Text des neunten Verses rührt von der Wiederholung der melodischen Figur her.

Die Notierung des Gesanges auch ohne Tropen ist offenbar für die gewöhnlichen Tage gedacht, an denen nicht tropiert wurde.

Die Grazer Handschrift 807 aus dem 12. Jahrhundert tropiert das Alleluja der Karsamstagsmesse:

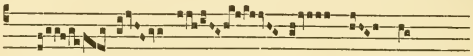
Cod. Graz 807 fol. 101 v.



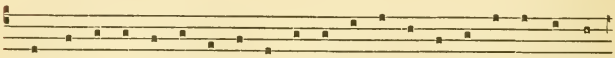


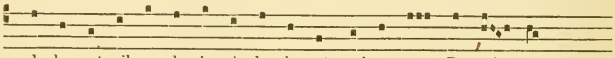
Der schlecht überlieferte Prosatext war wenig verbreitet; offenbar zog man es vor, das österliche Alleluja zum ersten Male in seiner unveränderten Fassung zu singen und zu hören. Zahlreiche Prosarien, die viele andere Gesänge auch der Osterliturgie mehrmals tropieren, lassen das Karsamstagsalleluja unangetastet, und so wird dieser Tropus eine Seltenheit bilden.

Weit beliebter waren Weihnachtstropen. Sie haben sich in manchen Gegenden bis ans Ende des Mittelalters erhalten. So tropieren die Karlsruher Handschriften St. Peter 16 und 15 die Melismen der beiden Verse des Offertoriums *Deus enim firmavit* der zweiten Weihnachtsmesse (in ortu diei). Der Anfang von ℣. 1:

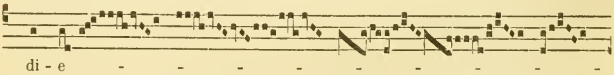


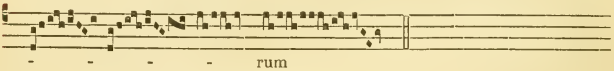
ist tropiert:



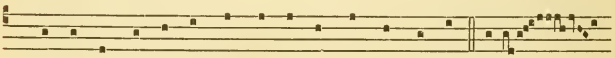


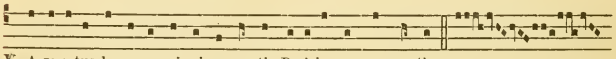
ebenso die Schlußcoda in ℣. 2, die ich aber nach der Grazer Handschrift fol. 13b zitiere:

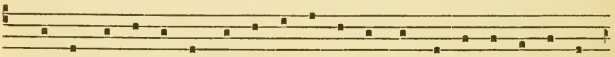


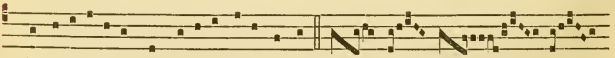


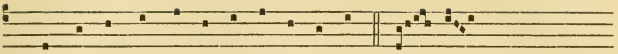
die mit diesem Versus verbunden ist:

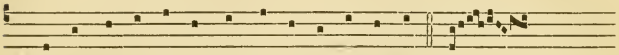


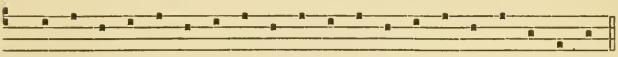


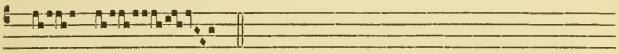




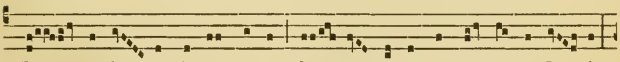


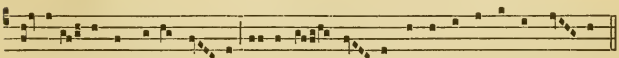






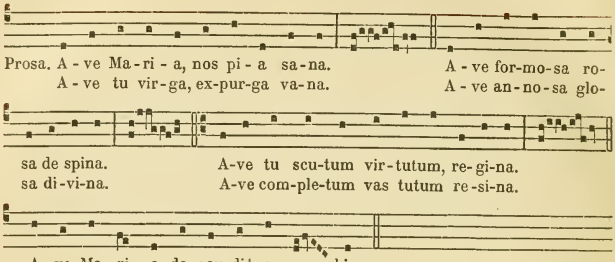
Die ganze Cauda ist in sechs Teile zerlegt, von denen jeder in tropierter und dann in ursprünglicher, melismatischer Fassung wiederholt ist. Nach ℣. 1 und ℣. 6 machen die Silben *die-* und *-erum* die Herkunft der Verse aus dem Melisma über *dierum* wieder sinnfällig. Die Karlsruher Handschriften bringen nur die tropierten Stücke, und zwar fortlaufend, ohne nach jedem die nichttropierte Fassung zu wiederholen. Die Gegenüberstellung solcher tropierter und nichttropierter Stücke war beliebt; man begegnet ihr auch in italischen Handschriften, wie in Cod. Regin. 334 der vatikanischen Bibliothek, der das ℟. *Responsum accepit Simeon* ähnlich tropiert[1], sowie in dem folgenden tropierten Offertorium der Münchener Handschrift 11763 aus dem 15. Jahrhundert aus der Marienmesse (vgl. Graduale Vaticanum, Fest. Septem dolorum B. Mariae V., feria VI. post Dom. Passionis), wo der Tropus Prosa genannt ist, wohl deshalb, weil der Text nach Sequenzenart in Parallelglieder zerlegt ist[2]:





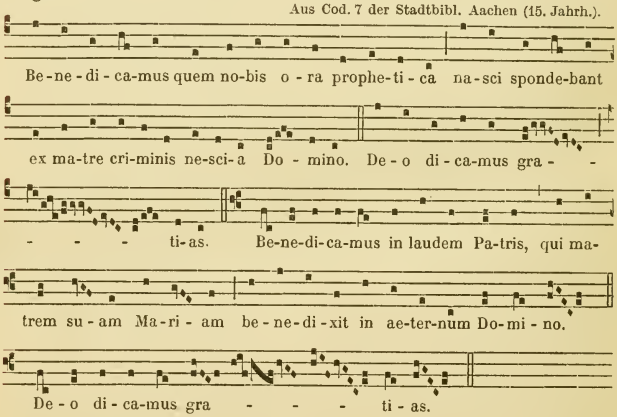
[1] Vgl. Bannister, Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina II Tav. 73a.

[2] Vgl. die Analecta hymnica Bd. XLIX p. 324 nach einer Sekkauer Handschrift und mit einem anderen Schluß.

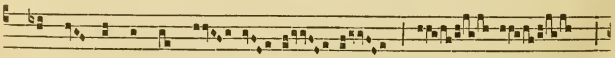


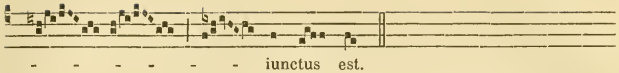
Auch das *Benedicamus Domino* am Schlusse der kirchlichen Tageszeiten wurde tropiert. So hatte man im Frauenkloster Marienforst eine Reihe solcher Tropen, von denen hier nur zwei folgen mögen:

Aus Cod. 7 der Stadtbibl. Aachen (15. Jahrh.).

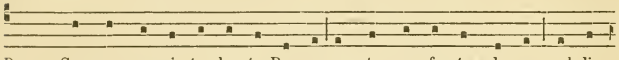


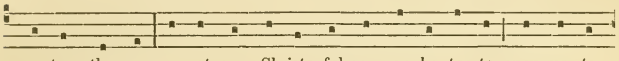
In Ordenskirchen wurden namentlich die letzten Responsorien der Matutin an hohen Festtagen tropiert. So hat das R. des heiligen Benedikt *O beati viri*, das im Liber Responsorialis, Solesmes (Ausgabe 1895 S. 210) veröffentlicht ist, in Cod. 12044 der Pariser Nationalbibliothek fol. 159 die Schlußperiode:

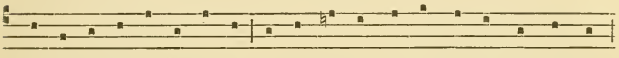


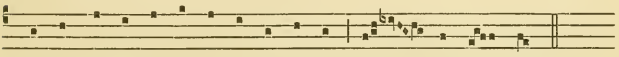


mit diesem Tropus (wieder Prosa genannt) versehen:



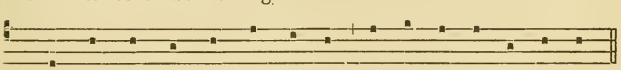


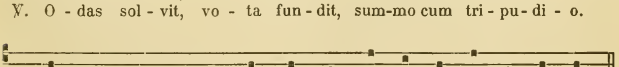




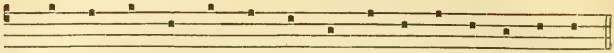
Das berühmteste dieser tropierten Nokturnresponsorien war dasjenige von Weihnachten *Descendit de coelo,* dessen Text in Teil I[3] S. 291, dessen Singweise oben S. 347 abgedruckt ist[1].

Einen sehr schönen Tropus zum poetischen Marienresponsorium ℟. *O Maria clausa porta* entnehme ich dem Officium de Conceptione im Reichenauer Antiphonar in Karlsruhe, Cod. LX, fol. 45ᵛ. Derselbe ist gedichtet zum Melisma über dem Worte *suo* (*processit thalamo*) und belegt das Streben solcher Bildungen nach melodischer und dichterischer Selbständigkeit:





[1] Auch die S. 497 mitgeteilte Mariensequenz, die aus der Ant. *Alma redemptoris mater* gebildet ist, könnte als ein Tropus bezeichnet werden, da sie zwischen Anfangs- und Endstück der Antiphone eingeschaltet wurde.

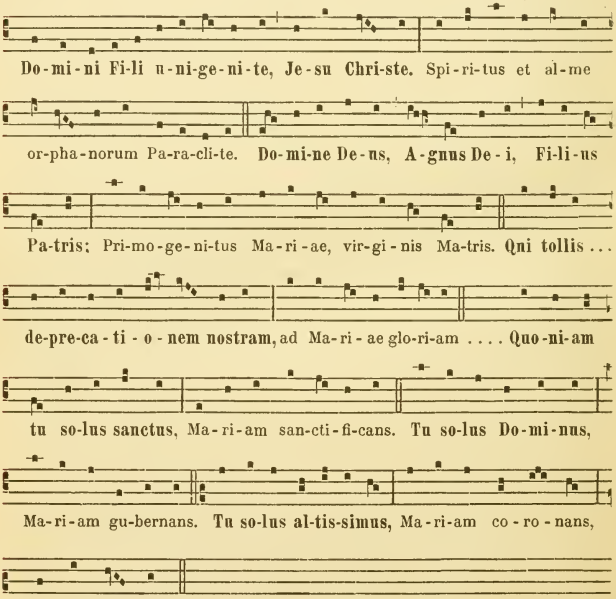


℣. Er - go pi - a nos com-men - da tu - a pre - ce fi - li - o
℣. Al - vo tu - o vir - gi - na - li qui ut spon-sus pro-pri - o
processit thalamo.

Wäre nicht die Überleitung in das ℟. da und damit der Sinn des letzten ℣. unvollständig, so könnte man ein selbständiges sequenzenartiges Gebilde annehmen.

An die zweite Gattung der Tropen knüpft sich vornehmlich die Frage, ob die neuen Zusätze die Stileinheit mit der zu erweiternden Vorlage wahren. Im allgemeinen ist sie zu bejahen. Die Tropen des Gloria der Marienmesse[1]:

Nach Cod. XIV H 27 der Prager Univ.-Bibl. (14. Jahrh.).



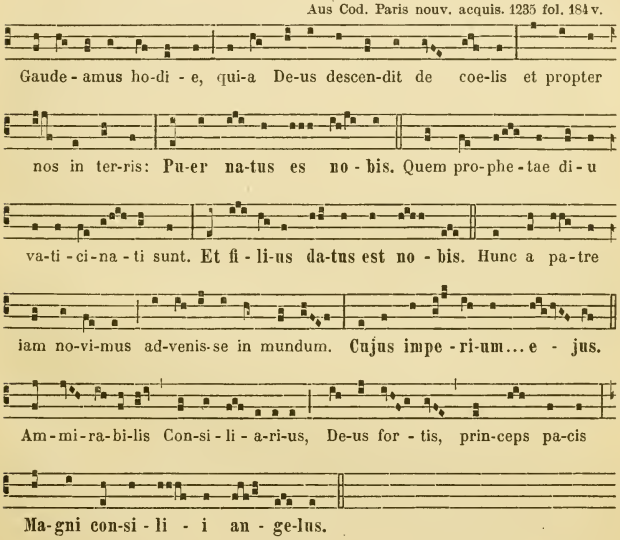
Do-mi-ni Fi-li u-ni-ge-ni-te, Je-su Chri-ste. Spi-ri-tus et al-me
or-pha-norum Pa-ra-cli-te. Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i, Fi-li-us
Pa-tris; Pri-mo-ge-ni-tus Ma-ri-ae, vir-gi-nis Ma-tris. Qui tollis ...
de-pre-ca-ti-o-nem nostram, ad Ma-ri-ae glo-ri-am .... Quo-ni-am
tu so-lus sanctus, Ma-ri-am san-cti-fi-cans. Tu so-lus Do-mi-nus,
Ma-ri-am gu-bernans. Tu so-lus al-tis-simus, Ma-ri-am co-ro-nans,
Je-su Chri-ste.

[1] Sie pflanzten sich auch in die polyphone Bearbeitung des Choralordinariums hinein; vgl. die Missa des Morales bei Wagner, Geschichte der Messe I S. 469 ff.

prägen den VII. Modus ebenso charakteristisch aus, wie die sie umgebenden Stücke, passen sich auch sonst ihnen trefflich an.

Der folgende Tropus zum Weihnachtsintroitus *Puer natus est*, VII. Modus, bewegt sich tonartlich selbständig, oder verläuft vielmehr in der Richtung, welche die Kadenz bei *humerum ejus* andeutet. Der Gesamteindruck ist ein ungemein erfrischender; man denke sich den Tropus von einem oder mehreren anderen Sängern ausgeführt als den Introitus selbst und wird dann das köstliche Spiel des regelmäßigen Tonartenwechsels um so stärker genießen.

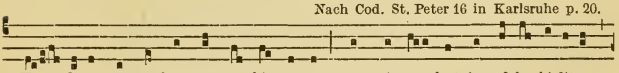
Aus Cod. Paris nouv. acquis. 1235 fol. 184 v.

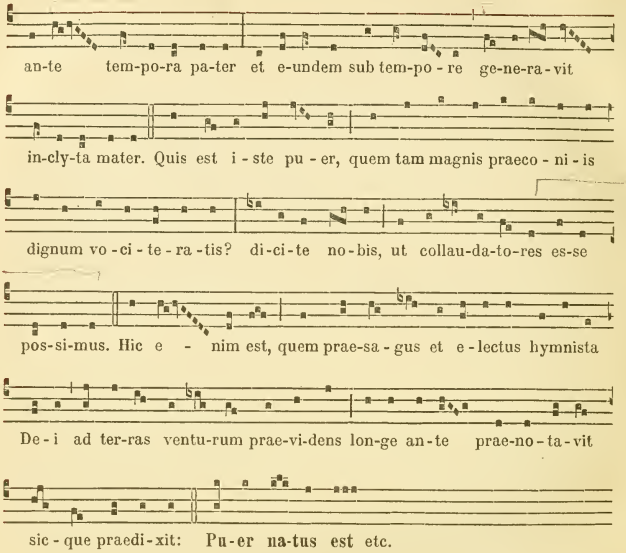


Ohne Zweifel ist dieser Gegensatz der *A*-Tonart des Tropus und der *G*-Tonart des Introitus beabsichtigt.

Noch weiter geht in der modalen Verselbständigung der berühmte Tropus *Hodie cantandus est* des Tuotilo, der ganz im I. Modus steht, und erst gegen Ende zur Introitustonart sich wendet (vgl. Teil I[3] S. 278 ff.):

Nach Cod. St. Peter 16 in Karlsruhe p. 20.





Dieser als Einleitung der ganzen Messe gedachte Tropus hat das Aussehen eines selbständigen Gesanges. In St. Gallen[1] pflegte der Abt mit den Offizianten ihn anzustimmen; bei *Quis est* sangen die Cantores, von *Hic enim* an wieder die Offizianten (ministri) und von *Puer natus est* an der ganze Chor. Die Frage und Antwort des Textes legten eine solche dramatisierende Ausführung nahe. Erst mit dem Introitus selbst begann die eigentliche Feier des Hochamtes. So wird sie die modale Seltsamkeit erklären.

Daß niemals ein Tractus tropiert wurde, weder durch Auflösung seiner melismatischen Figuren, noch durch Einschübe irgend welcher Art, erklärt sich aus seiner Eigenschaft als Gesang für die Fastenzeit. Daß aber der Evangeliumstext tropenfreudige Sänger nicht abhielt, ihre Kunst zu versuchen, beweist das folgende merkwürdige Evangelium von Kirchweih in dem Evangeliarium des Stiftes Beromünster aus dem 12. Jahrhundert, das ich unter Weglassung der Neumen nur dem Texte nach folgen lasse. Der biblische Text ist kursiv gedruckt; alles andere sind Tropen.

[1] Vgl. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallen, S. 39 der Exempla.

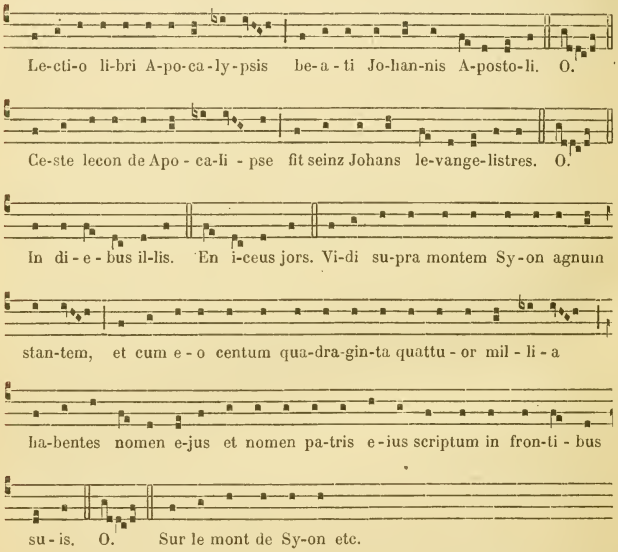
(Aus dem Evangeliarium Beromünster XII saec. fol. 94r):

In illo tempore. ℣. Iter faciente Jesu. *Ingressus Jesus.* ℣. Sol justitiae. *Perambulabat Jericho.* ℣. In hac lacrymarum valle. *Et ecce vir nomine Zachaeus.* ℣. Qui solebat in sericis procedere indumentis. *Et hic erat princeps publicanorum.* ℣. Secundum genus saeculi. *Et ipse dives.* ℣. In thesauris. *Et quaerebat videre Jesum, quis esset.* ℣. Qui nasci dignatus est de Maria virgine. *Et non poterat prae turba.* ℣. Videre. *Quia statura pusillus erat.* ℣. Et modicus. *Et praecurrens ascendit in arborem sycomorum.* ℣. Quia dilexit multum. *Ut videret illum.* ℣. Desuper. *Quia inde erat transiturus.* ℣. Sapientiam praestans parvulis. *Et cum venisset ad locum.* ℣. Dominus Deus Sabaoth. *Suspiciens Jesus vidit illum.* ℣. Sereno vultu. *Et ait ad illum.* ℣. Miserator Dominus. *Zachaee festinans descende.* ℣. In domum. *Quia hodie in domo tua oportet me manere.* ℣. Eo quod timeas Dominum. *Et festinans descendit.* ℣. Juxta praeceptum Domini. *Et accepit illum gaudens.* ℣. De introitu regis. *Et cum viderent homines.* ℣. Viri mendaces. *Murmurabant dicentes.* ℣. Mundi cordis amatorem nil vitam sordidis habere vasis. *Quod ad hominem peccatorem divertisset.* ℣. Desiderium habens castitatis. *Stans autem Zachaeus.* ℣. Et prava sua derelinquens itinera. *Dixit ad Dominum.* ℣. In spiritu humilitatis et in animo contrito. *Ecce dimidium bonorum meorum, Domine, do pauperibus.* ℣. In remissionem peccatorum. *Et si quid aliquem defraudavi.* ℣. Idcirco ipse me reprehendo. *Reddo quadruplum.* ℣. Secundum verbum tuum. *Ait Jesus illi.* ℣. Jocundare. *Quia hodie salus huic domui facta est.* ℣. Et vocabitur aula Dei. *Eo quod et ipse filius sis Abrahae.* ℣. Per gratiam quam meruisti. *Venit enim filius hominis.* ℣. Missus ab arce Patris. *Quaerere et salvum facere quod perierat.* ℣. Tibi, Christe, sit laus et gloria.

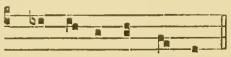
Der Verfasser dieser Tropen hat sich das Vergnügen gemacht, nach jedem Absatz des evangelischen Textes ein Zitat aus einem liturgischen Gesange einzuschieben, mit seiner ursprünglichen Tonfolge. So begegnen dem Kenner des liturgischen Gesangschatzes alter Zeit immer wieder vertraute Melodiestücke aus Antiphonen des Offiziums (z. B. *Jucundare* aus der gleichnamigen Adventsantiphone) und der Messe (z. B. *Desuper* aus dem Introitus *Rorate coeli*), aus Stücken des Ordinarium Missae (*Dominus Deus Sabaoth* aus dem *Sanctus*) usw. Die darüberstehenden Neumen bestätigen ihre Herkunft.

Ungleich beliebter aber als Evangeliumstropen waren solche zur Epistel, zumal für die Messen des Weihnachtskreises. In Frankreich wurden sie vielfach in der Volkssprache abgefaßt, um den

Anwesenden an diesen tief ins Volk gedrungenen Kirchenfesten das Verständnis der heiligen Schriften und Ereignisse zu erleichtern. Auch diese Epistolae farcitae, jedenfalls aber die tropierten Stücke wurden von einem anderen Liturgen gesungen als der amtliche lateinische Text. Es mag hier der Anfang der farzierten Epistel der Messe der Unschuldigen Kindlein folgen[1], den ich der Handschrift 520 der Stadtbibliothek Chartres aus dem 13. Jahrhundert fol. 345 entnehme:



Mit dieser Formel sind alle Verse der Epistel notiert, nur daß mehrmals der Satz

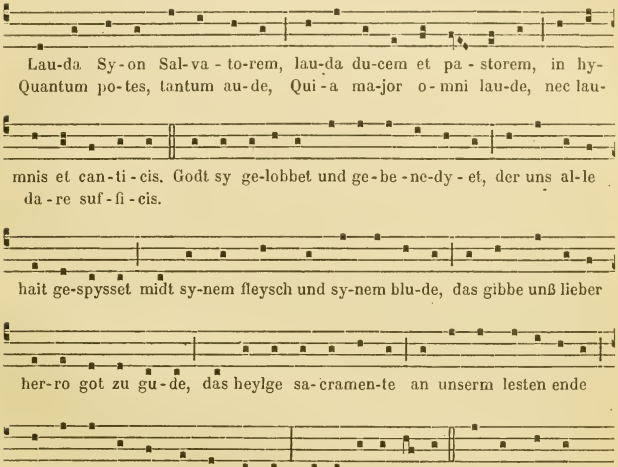


eingeschoben ist.

[1] Andere in der Tribune de S. Gervais III p. 38, 52, IV 150, 248, 268, VI 19. Vgl. auch Villetard l. c. p. 168 und Aubry, La musique et les musiciens d'Eglise en Normandie au XIIIe siècle p. 34 ff. Über spanische Episteltropen vgl. die Zeitschrift der IMG. XIII S. 205 ff.

Dasselbe Buch notiert die Episteln der heiligen Stephanus, Johannes Evang., Thomas und Nicolaus mit einer anderen Weise.

In Deutschland wurden ausgangs des Mittelalters nicht selten Marienantiphonen und Sequenzen mit deutschem Text durchsetzt[1], die man ebenfalls den Tropen zurechnen kann. So überliefert ein altes Prozessionale aus dem 15. Jahrhundert die Frohnleichnamssequenz in dieser Fassung[2]:



Der Ruf *Kyrie eleison* am Ende jeder der deutschen Strophen enthält den Hinweis auf die Heimat dieses Tropus; es ist ein deutsches Kirchenlied, das hier mit der Sequenz eine Einheit einging. Jenes ist eine echte Durweise, die durch das *Kyrie eleison* zur mixolydischen Tonart der Sequenz weitergeleitet wird.

Solche Bildungen gehörten nicht der Liturgie der Messe oder des Offiziums an, sondern hatten ihren Platz in Prozessionen, an welchen auch das Volk teilnahm. Weiter gingen einige französische Kirchen mit Tropen zum Pater noster, ja sogar zum Glaubensbekenntnis, dem *Credo in Deum Patrem omnipotentem* im Offizium des Neu-

[1] Vgl. darüber Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, II S. 11.

[2] Nach Böckelar im (Aachener) Gregoriusblatt 1884 S. 42, wo auch ein mit deutschen Versen versehenes *Regina coeli* abgedruckt ist.

jahrstages[1], das überhaupt ein Tummelplatz für Tropen aller Art war, so daß kein Gesang der Messe oder des Offiziums untropiert gelassen wurde. Hier ist aber des Guten zuviel getan worden, und die Abneigung der kirchlichen Behörden gegen derlei Zutaten erscheint angesichts dieses Überschwanges gerechtfertigt. Die geschichtliche Bedeutung aber dieses Zweiges kirchlichen Gesanges liegt außerhalb der choralischen Formen und so mag es mit dem Gesagten sein Bewenden haben.

[1] Vgl. unten S. 528 unter den Zusätzen. In der Bibliothèque liturgique V, Paris 1894, veröffentlichte Chevalier aus einem Prosularium Ecclesiae Anicienſis ein Office des 1. Januar, wie es in Notre Dame du Puy im 16. Jahrh. üblich war. Es dauerte, von der ersten Vesper angefangen, 24 Stunden, die ganze Nacht und den Tag und wurde vollständig gesungen. Einschübe aller Art, Tropen, Farsumina (= Farsae), Prosen, Conductus u. a. ermöglichten diese lange Dauer. Selbst der Gang zum Refektorium wurde mit Gesang begleitet. Mehrmals findet sich auch die Rubrik: »Clerici tripudiant«. Die Handschrift, die den Brauch überliefert, stammt aus dem Jahre 1532; er wird aber auf ältere Gewohnheiten zurückgehen, vielleicht noch in die Zeit des Officium stultorum.

Rückblick. Zur geschichtlichen Würdigung des gregorianischen Gesanges.

Das weite Gebiet der choralischen Formen ist im vorigen durchmessen. Eine erstaunliche Zahl musikalischer Ausdrucksweisen hat sich aufgetan, der nur wenige Abschnitte der Musikgeschichte, nur solche mit starkem Schaffensdrange Ähnliches an die Seite zu stellen vermögen. Ihr äußerer Aufbau und ihre Gliederung wurden vor allem durch die Zweiteiligkeit des Psalmverses bestimmt, die nicht nur selbst in zahlreichen Spielarten auftritt, sondern auch zu anderen, weit ausgedehnten und reichgegliederten Formen Anregung gegeben hat. Eine gewisse Dreiteiligkeit liegt mehrfach der liturgischen Lesung und Oration zugrunde (Flexa, Metrum, Punctum), die ebenfalls verschiedene Ausprägung gefunden hat. Auf beiden Urtypen erhebt sich das eigentümliche Gebilde der choralischen Periode, die Grundeinheit und Maß der freien Komposition geworden ist. Überschaut man die liturgischen Gesänge nach ihrer melodischen Gestaltung, so stehen an den beiden äußeren Enden der Reihe die Technik der Tuba oder des Tenor und die symmetrisch gebaute Melismatik, die musikalisch kaum greifbare Aussprache des Textes auf einem Tone und die freie Selbstherrlichkeit der wortlosen Koloratur. Dazwischen befinden sich, bald dieser, bald jener genähert, auch aus allerlei Mischungen hervorgegangen, zahlreiche andere Stile, für welche alle die liturgische Entwicklung den rechten und gesunden Boden geschaffen hat.

Die große Zahl der liturgischen Gesangsformen hat ihren letzten Grund in der Verschiedenheit der ausführenden Persönlichkeiten. Der Liturg im engeren Sinne, in der Messe der Zelebrant, im Offizium der Offiziant, und seine Gehilfen am Altare, der Vorsänger, der Sängerchor, die in Choro, im Raume um den Altar stehenden Kleriker, und die Gläubigen in der Kirche, sie alle sind zur künstlerischen Mitwirkung an der Liturgie berufen. Ihr Wechsel und mannigfaches Ineinandergreifen bringt den reichen Kranz formaler Bildungen hervor, von denen manche an ästhe-

tischem Werte den klassischen Schöpfungen der Poesie und anderen Künste nicht nachstehen. Schon die musikalisch einfachen Formen des liturgischen Rezitativs sind künstlerisch vielgestaltig. Die lauten Lesungen, wie die Epistel, das Evangelium und die Prophetie, bilden einen epischen Teil der Liturgie, während die anderen Stücke den lyrischen Ausdruck in den Vordergrund rücken, zumal die Orationen und Präfationen, in denen eine Lyrik von höchster Erhabenheit lebt. Die Akklamationen mit den Antworten der Kleriker oder des ganzen Volkes wirken dramatisch. Zu noch stärkerer Ausprägung gelangen diese Elemente in den melodisch reicheren Teilen der gesungenen Liturgie. Gesänge wie das *Exultet* am Karsamstag und die Lamentationen der vorhergehenden Tage sind Monologe von einer nachhaltigen rein künstlerischen Wirkung. Zu höchster Ausdrucksfähigkeit steigert sich der choralische Monolog in den responsorialen Soloversen der Gradualien, Tractus, Alleluja und Offertorien. In vielen Spielarten ist der dialogische Gesang vertreten; die antiphonische Psalmodie in ihren Abstufungen für das Offizium und die Messe, die einen so großen Teil der Liturgie ausfüllt, aber auch die responsoriale, sowie die Versikel, die Hymnen und Stücke des Ordinarium Missae verlaufen dialogisch. Ist der Chor dabei beteiligt, so versteht es sich von selbst, daß ihm das Schlußwort zufällt; außer der Verbindung mit dem Solo erscheint er als Träger selbständiger Formen, z. B. in den Antiphonen ohne Psalmvers oder Psalm. Alles zusammengenommen, vermag der Organismus der Liturgie an die Struktur der ausgedehntesten und entwickeltsten Kunstformen zu erinnern, die der Menschengeist im Laufe der Jahrhunderte geschaffen hat, wie das antike Drama und das Musikdrama der neueren Zeit.

Entwicklungsgeschichtlich betrachtet, erscheinen manche gregorianischen Ausdrucksweisen als Stilisierung von Übungen und Gewohnheiten der künstlerischen Jugendzeit der Menschheit. In ihnen ist der letzte, wichtigste und entscheidende Teil des Weges zurückgelegt, der zu gehen war, um von natürlichen, primitiven musikalischen Regungen zu einer wirklichen Kunst zu gelangen. So wurden die musikalischen Errungenschaften des Orients, soweit sie entwicklungsfähige Keime enthielten, dem Abendlande in stilisierter und idealisierter Form vermittelt. Andere Weisen des Chorals sind auf dem Boden einer echten und fertigen Kunst aufgerichtet und bezeugen deren sicheren Besitz.

Die Formenwelt der choralischen Musik bekräftigt die alte Erkenntnis, daß Nährboden eines gesunden künstlerischen Ausdruckes die lebendige gehobene Rede ist. Diese ist ja zu einem guten

Teile Urgrund der liturgischen Tonsprache. Die Wiedergabe eines bedeutsamen Textes auf einem Tone, wie sie die mittelalterliche Liturgie in der Praxis der Tuba oder des Tenor zu überraschend hoher Mannigfaltigkeit entwickelt hat, vermag, wenn sie mit Verständnis und Ausdruck gehandhabt wird, noch heute erhebende Wirkungen auszulösen und in ähnlicher Art wie das Glockengeläute uns seelisch zu ergreifen. Auch aus der Mischung des naturentsprossenen Vortrages mit frei erfundener künstlerischer Melodik, wie sie z. B. die Verknüpfung von Psalmodie und Antiphone bildet, entspringen elementare Wirkungen von großer Frische und Ursprünglichkeit. Wenn die Wortführer künstlerischer Erneuerung der Profanmusik gegen die Erstarrung im Konventionalismus immer wieder die Rückkehr zur Natur als Heilmittel angerufen haben, so zieht der liturgische Choral aus der steten Berührung mit der unerschöpflichen Urquelle des lebendigen Wortes eine starke, nie versiegende Kraft, die auch auf solche ihre Wirkung nicht verfehlt, die Mühe haben, in der Tonfülle der Melismatik sich zurechtzufinden. Darum haben auch alle choralischen Reformversuche der letzten Jahrhunderte, so rücksichtslos sie auch vorgehen mochten, das liturgische Rezitativ und die ihm verwandten Formen im Wesen unangetastet gelassen.

Eigenartig ist die Stellung der Choralkunst in der Entwicklung des Gegenbildes des rezitativischen Vortrages, der Melismatik und Koloratur. Seitdem zuletzt Richard Wagner diese mit scharfen Worten verurteilte, wenn sie lediglich als Aushängeschild gesanglicher Fertigkeit dient, ist man gewöhnt, sie nur als Kundgebung einer starken und bedeutenden Gemütserregung gelten zu lassen. In eine so einfache Formel läßt sich aber das Verhältnis nicht fassen, in welchem die alte Zeit zum Melisma, zur Koloratur stand, und die moderne Kritik trifft nur das Übermaß und die künstlerische Eitelkeit. Es hieße die Musik wesentlicher Fähigkeiten berauben, wollte man die Koloratur nur als Mittel der Seelenschilderung gestatten. Nach den Ergebnissen der Untersuchung der Tractusmelodien ist sie orientalisch-semitischer Herkunft und zwar tritt sie zuerst als Interpunktionsmelisma auf, mit lediglich ornamentaler Wirkung. Im Allelujagesang macht sich zum erstenmal eine Ausdrucksmelismatik geltend, die gewisse Worte betonen, ihre Bedeutsamkeit unterstreichen will, engere Beziehung zum Text und seinem Inhalte erstrebt, diesen auszudeuten versucht. Immer aber noch ist die Melismatik vornehmlich an die letzte Silbe des Wortes gebunden. Nachdem sie dann als künstlerisches Ausdrucksmittel erprobt und ihre unerschöpfliche Darstellungs-

fähigkeit — »tropis semper variantibus«, sagt schon Cassiodor[1] — den Sängern zum Bewußtsein gekommen war, hielt sie ihren Einzug in die anderen Gesangsformen und zwar in beiden Verwendungen. So hat das Alleluja die Umwandlung der primitiven ornamentalen Melismatik in die interpretierende bewirkt. Diese Entwicklung hat aber bereits sehr früh stattgefunden, denn weitläufigere Gruppenmelodik und melismatische Neigungen kennzeichnen bereits die Sololieder der ältesten römischen Gesangsordnung, wo neben der ornamentalen Interpunktionsmelismatik auf den Schlußsilben figurierte Ausweitungen der mit dem Wortakzent versehenen Silben treten, die ja als Träger des sprachlichen Ausdruckselementes zu solcher lyrischen Bereicherung sich am meisten eignen.

In bezug auf die äußere Struktur zerfallen alle liturgischen Melismen in zwei große Gruppen. Ihr Bau ist zuerst ein asymmetrischer, organischer; die älteste Melismatik verläuft in einem Zuge auf und nieder, wie der Hauch des Windes und der Atem des Menschen. Das Interpunktionsmelisma läßt sich als eine Stilisierung der primitiven Gewohnheit deuten, bei einem Ruhepunkte die Stimme nicht einfach abzubrechen, sondern artikulierend weiterklingen zu lassen. Später gesellten sich zu diesen Melismen andere hinzu, die ihre Tonfiguren übersichtlich und symmetrisch formen und an die schöne Verhältnismäßigkeit architektonischer Gliederungen erinnern, sie wie Vorder- und Nachsatz aufeinander beziehen und besonders mit den Mitteln der melodischen und motivischen Wiederholung[2] arbeiten. In dieser Formung ist die Melismatik hoher künstlerischer Wirkungen fähig und zugleich von großem ästhetischen Werte.

Die Melismatik besitzt also innerhalb der mittelalterlichen Kunst die Bedeutung eines rechtmäßigen und unbestrittenen Ausdrucksmittels. In dieser Schätzung stimmen Praxis und Theorie überein. Die Gelehrsamkeit und Apologetik bemühte sich schon seit Augustinus[3], die allelujatische Melismatik mit ästhetischen und erbaulichen Gründen zu rechtfertigen, die sämtlich bereits auf die interpretierende Tendenz der Melismen Bezug nehmen und daher auch die

[1] Vgl. Teil I[3] S. 38.

[2] An Echowirkungen darf man bei den Wiederholungen deshalb nicht denken, weil dafür in den Quellen nicht ausreichende Anhaltspunkte vorliegen. Von derartigen dynamischen Feinheiten weiß weder Guido von Arezzo, der im 15. Kap. des Micrologus treffende Beobachtungen über die melodische Wiederholung niedergelegt hat, noch die Commemoratio brevis, die sich ausführlicher über Dinge des Vortrages ausläßt. Vgl. Teil II[2] S. 359 ff. Im 16. Jahrhundert sind Echowirkungen nachweisbar, z. B. in den Motetten des Handl.

[3] Vgl. Teil I[3] S. 32.

anderen Beispiele ihrer Gattung decken. Wenn die Choralbücher seit dem 17. Jahrhundert die Interpunktionsmelismen so gut wie ganz beseitigten und ihre spärlichen Reste sinnlos auf die betonten Silben legten, die Interpretationsmelismatik aber stark beschnitten, so mag man das aus den damaligen Chor- und allgemeinen musikalischen Verhältnissen erklären. Wer indessen auf die geschichtlichen Zusammenhänge schaut und sich die ehrwürdigen Grundlagen des Kirchengesanges vorhält, die über die apostolische Zeit zurückreichen, muß den Radikalismus beklagen, mit dem Unverstand und Leichtsinn in jenen Büchern gewütet haben. Die Reform Pius X. hat auch in dieser Beziehung schwere Fehler wieder gut gemacht.

Daß aber die choralische Melismatik vokaler Natur ist und unter keinerlei instrumentalem Einflusse stand, ist eine der sichersten Tatsachen der mittelalterlichen Musikgeschichte. Damit ist aber auch der Ursprung der Koloratur überhaupt auf dem Boden des Gesanges festgelegt; ihre Heimat ist nicht, wie man oft meinte, die Instrumentalmusik.

Die Polyphonie des Mittelalters und der Renaissance verzichtet auf die Interpunktionsmelismatik, die nur mehr in rückwärtsschauenden Gebilden, wie in den »Tönen« der Meistersinger als »Blume«, als wirkliches Ornament weiterlebte[1]. Dafür entwickelte sie die Interpretationsmelismatik zu hoher Blüte; ihre reifsten Früchte zieren z. B. die Sanctus der Messen des Palestrina. Merkwürdigerweise griffen die Koloraturen der kirchlichen Polyphonie auf den asymmetrischen, organischen Bau der primitiven Choralmelismatik zurück. Unveränderte Wiederholungen wie in den jüngeren Choralmelismen kommen in der polyphonen Figuration kaum vor, wohl aber motivische Weiterführungen. Die Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts brachte die architektonisch gebaute Koloratur wieder zu Ehren, zunächst als Echo und von da an als Konstruktionsmittel des dramatischen Sologesanges. Im ganzen hat aber die neuere Koloratur eigene Formgesetze kaum geschaffen, sondern nur diejenigen zur Anwendung gebracht, die von den römischen Sängern der alten Zeit aufgestellt und meisterlich gehandhabt worden waren.

So ist die gesamte choralische Kunst eine vokale. Zwar lesen wir in den Quellen der Karolingerzeit bereits von einer gelegentlichen Begleitung durch die Orgel, ganz selten auch durch andere Instrumente. Dabei handelt es sich aber immer nur um die Be-

[1] Das letzte, zugleich vergnügliche Beispiel einer Tubarezitation und eines Finalmelismas findet sich in den prächtigen Tabulaturregeln Kothners in Richard Wagners Meistersingern.

gleitung bereits fertiger Gesänge, niemals um solche, die für die Begleitung erst geschaffen worden wären. In den meisten Kirchen des Mittelalters wurde der gottesdienstliche Gesang überhaupt nicht begleitet. Allerdings hat diese Orgelbegleitung wo sie üblich war, in Frankreich und anderen romanischen Ländern, auf den Vortrag nicht unbedeutend eingewirkt; sie war eine der Ursachen, warum die ursprünglich metrische Ausführung der Choralgruppen und Melismen seit dem 11. Jahrhundert einer rhythmisch mehr ausgeglichenen Platz machte. Die melodische Verfassung und Eigenart der liturgischen Lieder wurde indessen dadurch nicht in Mitleidenschaft gezogen. In ihrem Ursprung und ihren weiteren Schicksalen sind sie Gesangsmusik, an deren Bildung und Formen die Instrumente keinen Anteil hatten.

Eine andere Kraftquelle des Chorals ist seine Diatonik. Diese hatte bereits in den letzten Jahrhunderten des Altertums den Sieg über die Chromatik und Enharmonik davongetragen. Die Kirche hat sie zum Gemeingut aller europäischen und christlichen Bildung erhoben und damit einer mehr als tausendjährigen Entwicklung der musikalischen Kunst auf gesundester Grundlage die Richtung gewiesen. Da aber die Diatonik noch heute und wohl immer Regel des musikalischen Elementarunterrichtes sein muß, wenn derselbe nicht auf eine folgerichtige Ausbildung der musikalischen Anlagen im Menschen verzichten will, so ist es kein geringes Verdienst der Kirche, daß sie auf der Diatonik ihrer eigenen Tonsprache besteht und gegenüber den bis ins Uferlose sich steigernden Auswüchsen hypermoderner Musiker dem Volke die kräftigste musikalische Nahrung darbietet.

Daß die Kirche viele Jahrhunderte hindurch die Menschheit durch diese vokale und diatonische Schule zu gehen zwang, ist ein großes Verdienst um die musikalische Kultur. Man muß die unübersehbare Menge von monastischen und säkularen Gotteshäusern in allen Ländern der christlichen Welt sich vor Augen halten, unter denen viele das tägliche Hochamt und den täglichen wie nächtlichen Gottesdienst mit Gesang begingen, und den Musikunterricht im Quadrivium wie in der praktischen Gesangstunde, dem kein Lernbegieriger sich entziehen konnte, um die erstaunliche künstlerische Arbeit zu ermessen, welche die mittelalterliche Kirche geleistet hat. Keine andere Macht hat vorher und nachher ein so gewaltiges Maß künstlerischer Kräfte in den Dienst einer und derselben hohen Idee zu stellen vermocht, die musikalische Erziehung der Menschheit so zielbewußt in die Hand genommen und so nachhaltig gefördert. Wie die alte Zeit eine

internationale Gelehrtensprache besaß, die von allen Gebildeten Europas gesprochen und in der in allen Ländern unterrichtet wurde, so erfreute sie sich auch einer gemeinsamen Tonsprache, die von allen erlernt war und in die jedes Mitglied der lateinischen Kirche einstimmen konnte. Jeder ernste Musiklehrer weiß, daß die ausschließliche oder schon die übermäßige Pflege instrumentaler Musik die Ausbildung wichtiger Seiten des Tonsinnes erschwert; der kürzeste und sicherste Weg zur Musik führt immer noch durch den Gesang.

Wenn die mit dem Christenglauben überallhin verpflanzte Tonkunst das Gewand des einstimmigen Gesanges trug, so war das zwar eine Folge der kunstgeschichtlichen Entwicklung, die damals noch nicht zur Mehrstimmigkeit fortgeschritten war, ebenso aber eine glückliche Fügung, denn nur so wurde es möglich, ihre melodischen Kräfte, Ausdrucksmöglichkeiten und ihren Formenreichtum in dem Ausmaße herauszubilden, wie es sich dem Erforscher der alten Tonwerke darbietet. Während aber der Gesang des klassischen Altertums sich niemals zur Zwei- oder Mehrstimmigkeit erheben durfte — über die Verwendung der sogenannten Heterophonie in der Kunstübung sind wir nur ganz wenig unterrichtet, auch war sie lediglich eine instrumentale — und auch von ihren Grundlagen aus nicht erheben konnte — den Beweis dafür lieferten die mittelgriechische und neugriechische Musik, die im einstimmigen Singen verharrten und erstarrten —, so bildet die abendländische Einstimmigkeit die unmittelbare Vorstufe und Wegleiterin der mehrstimmigen Kunst.

Was die entstehende, wachsende und ausgebildete Polyphonie dem Choral verdankte, ist bekannt und braucht hier nicht weiter erörtert zu werden. Angefangen von ihren ersten Versuchen, die zu einem wichtigen Teile in der Wiederholung einer liturgischen Weise in höherer oder tieferer Lage bestanden, bis zu ihren klassischen Formen des 16. Jahrhunderts, hat sie immer wieder sich von choralischem Gut genährt.

Über die polyphone Zeit hinaus reichen offen und versteckt die Fäden künstlerischer Beeinflussung durch die liturgische Monodie. Auffälligerweise handelt es sich da um Analogien der neueren Musik mit den choralischen Formen. Das dramatische Rezitativ des 17. und 18. Jahrhunderts gemahnt in vielen Dingen an das liturgische. Seine Schöpfer glaubten einen neuen Stil zu entdecken und machten, ohne es zu wissen, wichtige Anleihen bei der frühmittelalterlichen Kirchenkunst. Es kennt die Rezitation auf einer oder mehreren Tubae und ihre Verbindung mit Interpunktions-

figuren. Seine typische Kadenz mit dem Sprung in die Unterquarte wiederholt die Figur des Punctus versus des liturgischen Rezitativs. Im Arioso wird die alte antiphonische Melodik wieder lebendig mit ihren ausdrucksvollen Gruppen, in der da capo-Arie erneuert sich die Struktur des klassischen Alleluja. Die formale Ähnlichkeit der dramatischen Koloratur mit dem symmetrischen und motivischen Bau der Melismatik der römischen Kantoren ist vorhin betont worden. Das strophische Lied der neueren Zeit hat sein Gegenstück im liturgischen Hymnus mit der unveränderten Wiederholung seiner Singweise für alle Strophen des Textes. Die Übernahme von Antiphonenmelodien für die verschiedensten Texte bei gelegentlicher durch diesen hervorgerufener Kürzung, Erweiterung oder anderer Umgestaltung erinnert an die Technik der instrumentalen Variation. Noch mehr ist diese vorgebildet in dem Verfahren der Tractus, die nur zwei, und der Responsorien des Offiziums, die vornehmlich acht melodische Typen variieren. Die Form des Rondo tritt zutage in der Verschlingung eines Psalmes mit seiner Antiphone, wenn diese, wie es zuerst Regel war, nach jedem Verse wiederholt wurde. Niemand wird diese Analogien sämtlich aus einer unmittelbaren und bewußten Entlehnung erklären wollen; sie sind aber nicht wegzuleugnen und z. B. das Verhalten der dramatischen Koloratur des 17. und 18. Jahrhunderts beweist, daß die Kirchenkomponisten ein Jahrtausend vorher das Zweckmäßige und Richtige getroffen haben.

So vereinigt eine lebendige Gemeinschaft künstlerischer Ziele die alte und die neue Zeit.

Von großer geschichtlicher Bedeutung und der bisherigen Forschung entgangen ist das tonartliche Verhalten der ältesten Stücke des gregorianischen Gesanges. Die Interpunktionsfiguren der liturgischen Lesung sind abseits jeder modalen Regel aufgestellt und formuliert worden; entweder stammen sie aus einer ganz alten Zeit, der der Begriff einer Tonart überhaupt fremd war, oder aber ihre Väter oder Ordner brauchten darauf keinerlei Rücksicht zu nehmen. Die Psalmtöne lassen trotz ihrer Zuweisung zu acht Tonarten oder besser ihrer Anpassung an sie eine andere, ursprüngliche Norm deutlich erkennen, die der subtonalen und subsemitonalen Rezitation, von denen die subtonale die ältere ist und noch die frühmittelalterliche Rezitation fast ganz beherrscht. Sogar die ältesten Sololieder der Messe, die Tractus, die ältere Schicht der Meßresponsorien und der Allelujagesänge, offenbaren eine zum Teil sogar ausschließliche Inanspruchnahme der im System des Oktoechos als II. und VIII. Modus bezeichneten Tonarten. Es ist un-

möglich, dem Schluß auszuweichen, daß die Praxis der liturgischen Vorsänger zuerst nur die plagalen Leitern von *D* und *G* gekannt habe: diese sind die urchristlichen Tonarten. Mit ihnen haben die ersten christlichen Kantoren sich ohne Zweifel an die damals und in ihrer Umwelt geläufigen melodischen Gewohnheiten gehalten, die aber weit von einer theoretischen Tonartenaufstellung sich bewegten. Zu ihnen war die Kunde vom Tonartensystem des Griechentums und des Hellenismus nicht gedrungen, oder aber sie beachteten es nicht. Alle diese Tatsachen und Erwägungen führen uns in die Praxis des orientalischen Christentums, oder noch besser der jüdisch-synagogalen Vortragsweisen. Erst später wurde dem christlichen Gesang das System der acht Tonarten auferlegt; daß beide sich zu keiner Zeit ganz gedeckt haben, weiß jeder, der mit kritisch geschärftem Auge die alten Lieder geprüft hat[1]. Diejenigen aber haben der verehrungswürdigen Kunst der alten Kirche wahrlich einen schlechten Dienst erwiesen, welche, wie die »Reformer« des 17. und 18. Jahrhunderts, in ihrem Unverstande alle liturgischen Weisen in die Zwangsjacke der Achttonartentheorie gesteckt haben.

Kein Land jedoch hat das künstlerische Gut treuer gehütet und gepflegt als das deutsche. Lange noch, als die romanischen Kirchen sich dem mehrstimmigen Singen ergeben hatten, hielten die deutschen Kirchensänger an den Liedern ihrer Väter unverbrüchlich fest. Selbst ihre weltliche Lyrik, die höfischen Weisen der Minnesänger, sind von der Choralmelodie stark beeinflußt, während ihre romanischen Zeitgenossen, die Trouvères und Troubadours, in Melodik und Rhythmik andere Wege einschlugen. Die nüchterne und unbeholfene Tonsprache der Meistersinger klingt wie ein Nachhall alten choralischen Reichtums. Die Protestanten zehrten ein ganzes Jahrhundert von der choralischen Gemeinschaft, und wenn das deutsche Schulwesen in späterer Zeit durch pflichtmäßige Pflege des Gesanges in den Volksschulen und Gymnasien so hervorragende Erfolge erzielt hat, so befindet es sich in der Nachfolge der mittelalterlichen Dom- und Klosterschulen und des Quadriviums. Die Väter aber jener zweifelhaften »reformierten« Choralfassungen des 17. und 18. Jahrhunderts waren Franzosen und Italiener, während einige deutsche Kirchen die Verehrung für die ererbten Lieder sogar auf ihr altes tonschriftliches Kleid übertrugen und bis ins 19. Jahrhundert an der aus den Akzenten gebildeten gotischen Choralschrift festgehalten haben.

[1] Vgl. meine »Elemente des greg. Gesanges«, Pustet, Regensburg 2. Aufl. S. 114 ff.

Nachträge und Berichtigungen[1] zum ersten, zweiten und dritten Bande.

Zu Band I, dritte Auflage.

Zu S. 18 Zeile 4. Im Anschluß an die Übung der heutigen Griechen versteht Petit (in Cabrol's Dictionnaire de Liturgie et d'Archéologie chrétienne I, c. 2465) unter den Akrostichia auch Vokalisen (Melismen) am Ende der Psalmverse, die vom Volke wiederholt wurden.

Zu S. 20 Anm. 1. Die Sänger werden in ganz alten Quellen auch als »Confessores« bezeichnet, da »confiteri« soviel heißt als »Lob singen«. Vgl. Funck, Kirchengeschichte[5] S. 152 und Leclerq in Cabrol's Dictionnaire III 2 c. 2514.

Zu S. 23 Anm. 3. Bis heute nennen die griechischen Musiker »Antiphone« einen Gesang in Oktaven.

Zu S. 51. Über Griechisches im lateinischen Kirchengesang und der Liturgie vgl. noch Baumstark im Katholik, Mainz 1913 S. 209ff., im Oriens Christianus 1918 S. 173 und in Theologie und Glaube I S. 891f., Beißel, Evangelienbücher S. 71 und 76, Andoyer in der Revue du chant grégorien XXI p. 112ff. (über die Liturgie von Benevent), Peillon in der Revue Bénédictine XXIX p. 431ff. (gegen die Rassegna gregoriana 1909 c. 458 und 1910 c. 51).

Zu S. 52 Anm. 1. Wie Vincent (in der Revue archéologique, Paris 1864) nachgewiesen hat, wurden in der »griechischen« Messe von St. Dénis nur die Gesangstücke auf griechisch vorgetragen, die stillen Gebete usw. lateinisch. Auch die Singweisen waren durchaus die lateinischen. Wie ungeschickt aber die Übersetzer des Klosters verfuhren, beweist z. B. die Übertragung von *Ite, missa est* in »Ἄπιτε, πεμπομένη ἐστί«.

Zu S. 83 Zeile 2. Eine Erinnerung an den ursprünglichen Gradualpsalm enthalten noch die zueinandergehörigen Gradualien der Osterwoche.

Zu S. 88 Zeile 6. Sychardus von Cremona † 1215.

Zu S. 90 letzter Abschnitt. Zuweilen heißt auch das Alleluja der Osterzeit »Graduale«, da es die Stelle eines solchen vertritt, so im Gradual Sarisburiense p. 124, 127, 128.

---

[1] Sie sollen die neueren Forschungen seit dem Erscheinen der beiden ersten Bände berücksichtigen wie auch einzelne Angaben richtigstellen. Ich bemerke hier, daß die Schreibung »Montecasino« auf Dreves zurückgeht; vgl. in den Analecta hymnica medii aevi noch XLVII S. 273, 277 u. a., L p. 117 und seine »Kirche der Lateiner in ihren Liedern« (Kösel) S. 48 Zeile 9 und S. 77 Zeile 7 und Dreves-Blume, Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung I S. 2 Zeile 5 und 6, S. 54 Zeile 2, II S. 115 unten u. a. Die Schreibung »Montecassino« im alphabet. Register Bd. II S. 503 stammt wohl von Blume.

Zu S. 91 Anm. Vielleicht wollte man den jüdischen Namen *Aaron* aus der Messe der Osterwoche beseitigen, wie es ähnlich mit einem Verse der Ostersequenz *Victimae paschali* geschehen ist.

Zu S. 99. Auch Goar im Euchologion (1647) p. 434 übersetzt das griechische Hirmos mit Tractus.

Zu S. 112. Zu dem Offertorium der Totenmesse vgl. Stieglmayer im Katholik 1913 (April).

Zu S. 129. Wir wissen von Abälard, daß bereits in der zweiten Hälfte des 11. Jahrh. nur noch die Lateranbasilika an der altrömischen Liturgie festhielt, während Stadt und Land von Rom bereits den kurialen Ordo angenommen hatten. Vgl. Bernhardi Cardinalis et Lateranensis Ecclesiae Prioris Ordo Officiorum Ecclesiae Lateranensis, ed. Ludw. Fischer (Histor. Forschungen und Quellen, herausgeg. von G. Schlecht, 2. und 3. Heft).

Zu S. 154. Die Antiphonen über das Magnificat sind sicher eine lateinische Nachahmung eines griechischen Vorbildes, der Megalinaria der byzantinischen Liturgie.

Zu S. 167 Anm. 4. Gegen Blumes Hypothese wendet sich Wilmart in der Revue Bénédictine 1911 p. 341 ff. Vgl. auch Mohlberg in der Revue d'histoire ecclésiastique 1913 p. 136 ff.

Zu S. 190, Ende des ersten Abschnittes. In der Revue du chant grégorien XX p. 71 ff. vertritt Andoyer die Auffassung, daß die drei römischen, von der gregorianischen Tradition abweichenden Choralbücher die vorgregorianische Form des römischen Kirchengesanges enthalten.

Zu S. 220 Anm. 2. Vgl. noch die Zeitschrift der IMG. XIII S. 41 ff.

Zu S. 221 Anm. 1. Vgl. Nisard, Archéologie musicale p. 120.

Zu S. 245 Anm. 1. Der angebliche Bericht Strabos ist aus allerlei (ungenannten) Quellen zusammengestellt und verdient keinen Glauben; vgl. P. Lehmann in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie 1918, 8. Abhandlung S. 40.

Zu S. 251 Anm. 3. Die Analecta hymnica LIV p. XIX sprechen sich für die Unechtheit des Prooemium des Notkerschen Liber hymnorum aus; es stamme von einem späteren sanktgallischen Mönche.

Zu S. 252 und 253 vgl. III S. 483 ff. Der Sequenzentitel *Virgo plorans* stammt nach den Analecta hymnica LIII p. 280 und 379 aus der Sequenz: *Quid tu virgo, mater ploras?* und bezieht sich auf die Rachel, die den Mord der unschuldigen Kindlein beweint; der Titel *Planctus cigni* aus der Sequenz *Plangent filii ploratione una Alitis cigni* (ebenda 155 und 135); der Titel *Filia matris* aus ℣. 2 der Sequenz *Virginis venerandae* (ebenda 397); der Titel *Captiva* wahrscheinlich aus dem ℣. des Alleluja der Ascensio: *Dominus ... captivam duxit captivitatem* (ebenda 116). Der untere Abschnitt auf S. 254 ist zu streichen.

Zu S. 264 Anm. 1 soll es heißen: »Virga recta und jacens«, statt: »Virga und Punctum«.

Zu S. 270 Anm. 1. Vgl. noch Gastoué, Les proses parisiennes du XIIe siècle et l'œuvre d'Adam de St. Victor im Bericht über den Pariser Choralkongreß Juni 1911 p. 68 ff. sowie die Analecta hymnica LIV Einleitung.

Zu S. 274 Anm. 4. Vgl. noch Blume im Cäcilienvereins-Organ 1914 Heft 3.

Zu S. 278 Zeile 11. Diese Annahme gewinnt eine Stütze dadurch, daß auch die Sänger in den Kirchen des Ostens derartige Textzusätze zu melismatischen Gesängen, zumal den hochmelismatischen Allelujaliedern ausführten, allerdings nicht wie die Lateiner in logisch zusammenhängenden Wortverbin-

dungen, sondern in interjektionsartigen, logisch zusammenhangslosen Silben wie *ia, ie* (so die Syrer) oder *tetetererim* usw. (so die Byzantiner und Russen). Die lateinischen Sänger haben die Verbindung der Melismen mit Text künstlerischer und verständiger eingerichtet. Vgl. Jeannin, Le chant liturgique Syrien p. 481 und das Kirchenmusik. Jahrbuch für 1910 S. 128.

Zu S. 282 Zeile 3 und S. 288 Zeile 10. Zwei tropierte Credo finden sich in dem französischen Office des fous, vgl. Villetard, Office de Pierre de Corbeil p. 94, 114, 140 und 172. In der Komplet wurde das Credo apostolicum gesungen, in der Messe das nicaeno-constantinopolitanum, beide reichlich mit Tropen durchsetzt. Nicht nur nach jedem der Verse, auch nach jeder Wortverbindung mit eigenem Sinne finden sich Einschübe. Die Melodie der Komplet ist eine sehr schöne Rezitation in der Art des VIII. Modus, diejenige der Messe die bekannte dorische.

Zu S. 315 und 316. Roger Bacon wendet sich im Opus tertium cap. 74 (ed. Brewer p. 302) mit scharfer Kritik gegen die neuen Offizien, die ohne Kenntnis der Gesetze der Metrik und Rhythmik verfaßt seien: »quia compositores hujusmodi nec sciunt quibus pedibus debent uti nec quot pedibus, nec quo genere metri nec qualiter componantur secundum viam artis; sed ad exempla aliorum hymnorum et hujusmodi sic factorum computant syllabas casualiter non observantes legem metri in aliquo.« Bacon brachte also der »rhythmischen« Poesie keinerlei Wertschätzung entgegen.

Zu Band II, zweite Auflage.

Zu S. 9 oben. Bd. XI der Paléographie Musicale, der seither erschienen ist, enthält Cod. 47 der Stadtbibl. Chartres.

Zu S. 12. Tillyard behandelte die griechischen Neumen auch in der Zeitschrift der IMG. XV S. 34 ff. Gegen ihn wendet sich Riemann in seinen Studien zur Byzant. Musik, 2. Folge 1915; vgl. auch die Zeitschrift der IMG. XV S. 86 ff. Über Wellesz Arbeiten zur orientalischen Neumen- und Musikgeschichte vgl. die Zeitschrift der DMG. II S. 240 ff., 617 ff., III S. 321 ff.

Zu S. 13. Thibaut veröffentlichte 1913: Monuments de la Notation ekphonétique et hagiopolite de l'Eglise grecque. Bannisters Monumenti vaticani di Paleografia musicale latina erschienen 1913 in zwei Bänden. Vgl. dazu die Zeitschrift der IMG. 1914 S. 323 ff.

Zu S. 30. Über die hebräischen Akzente vgl. noch Idelsohn, Gesänge der jemenischen Juden, und Hommel, Untersuchungen zur hebräischen Lautlehre I, Der Akzent des Hebräischen. Hommel (S. 75 und 129) glaubt, daß das hebräische Wort »Neïma« (= Süßigkeit), nicht wie Fleischer meinte, aus dem Griechischen abzuleiten, sondern älter sei als das griechische »Neuma«. Nach Wellesz, Zeitschrift der DMG. I S. 505 ff., finden sich Punkte und Punktverbindungen auch in mittelpersischen Handschriften christlicher Herkunft. Über die äthiopischen Neumen vgl. Wellesz im Oriens christianus 1820 S. 741 ff.

Zu S. 43. Ich bin nach wie vor der Meinung, daß es bei dem gänzlichen Mangel gleichzeitiger Quellenangaben über die Rhythmik der frühmittelgriechischen Neumen es wohl möglich sei, an ähnliche Verhältnisse zu denken, wie sie die deutlichen und zahlreichen Angaben in den lateinischen Autoren des 9.—11. Jahrh. für die lateinischen Neumen sicherstellen. Stand doch gerade in dieser Zeit der Osten mit dem Westen in nachhaltigen, auch liturgischen und musikalischen Beziehungen. Für syllabische Gesangstexte ist dort wie hier die Rhythmik des Textes wegleitend; für Gruppenmelodik muß eine

mannigfache Verbindung langer und kurzer Werte angenommen werden. Gegen die Riemannsche Rhythmik vgl. auch P. Marc in der Byzant. Zeitschrift XXIII S. 446.

Zu S. 51 Anm. 3. Neuerdings hat auch Wellesz in der Zeitschrift der DMG. II S. 629 den Text des Hagiopolites vorgelegt und erläutert.

Zu S. 52. Ich vermute, daß der Name »Körper« für die Sekundschritte angebenden Neumen deshalb gewählt wurde, weil diese die nächstliegende Bewegung darstellen, also gewissermaßen »greifbar« sind, während die größeren Intervalle, die sich weiter entfernen, weniger greifbar sind, also etwa mit »Geistern« verglichen und so benannt wurden.

Zu S. 72 Anm. 4. Über das armenische Hymnenbuch und seine Notierung vgl. noch Cabrol's Dictionnaire s. v. Charagan.

Zu S. 85 Anm. 1. Nach Gastoué im Bericht über den Pariser Kirchenmusikkongreß 1911 S. 24 vermerkt der gallikanische Psalter in der Pariser Hs. 11947 (6. Jahrh.) für jeden Psalm die responsorial zu wiederholenden Verse mit dem Zeichen ℟.

Zu S. 96 Anm. 2 Zeile 6 ist statt: »Hier« zu lesen: »so«.

Zu S. 99 3. Zeile von unten. Vielleicht bot das authentische Antiphonar nur den Text, nicht aber die Singweisen der Gesänge. Das wäre an sich nicht unmöglich, denn die Schola Cantorum usw.

Zu S. 107 Anm. 2 vgl. Bannisters Monumenti vaticani di Paleografia musicale latina Tav. 1b und 1c.

Zu S. 116 viertletzte Zeile des Textes ist vor »zuerst« einzuschalten: »in den deutschen Landen«.

Zu S. 117 Zeile 5 ist vor »ursprünglich« einzuschalten: »in den sanktgallischen Denkmälern und den von ihnen abhängigen«.

Zu S. 119 Zeile 2 ist hinter »sondern« einzuschalten: »auch«.

Zu S. 120 ist beim Scandicus nachzutragen, daß Cod. Bamberg Ed. III 7 wie einen Pes aus zwei übereinanderstehenden Virgen /, so einen Scandicus mit drei Virgen / bildet.

Zu S. 131 6. Zeile von unten. Pinnosa ist der Name einer der Begleiterinnen der hl. Ursula in deren Legende; vgl. das kirchliche Handlexikon s. v. Pinnosa.

Zu S. 141. Cod. Ed. III 7 Bamberg hat auch einen Salicus, in dem zwei Virgen einen Haken einschließen: /

Zu S. 153 2. Abschnitt 3. Zeile von unten lies: »illa quae«.

Zu S. 165 Zeile 1 lies: »in den bis heute erhaltenen ältesten«.

Zu S. 166. Ein neuer Fund rückt die Angelegenheit in ein anderes Licht (vgl. Archiv für Musikwissenschaft I S. 516ff.). Es ist nunmehr so gut wie sicher, daß die in eine wagerechte Linie gestellten Neumen, selbst die dem 10. Jahrh. angehörigen aus St. Gallen, nicht die ursprünglich lateinische Neumenschreibung wiedergeben. Vielmehr wurden die Neumen zuerst intervallmäßig und so geschrieben, daß sie je nach der Enge und Weite der anzugebenden Intervalle eine verschieden enge und weite Form besaßen. Ein Podatus z. B., der eine steigende Quarte angeben sollte, wurde zuerst weiter auseinandergezogen als derjenige für ein kleineres Intervall. Mit andern Worten, die Neumen wurden zuerst so geschrieben, wie sie auf dem Guidonischen Liniensystem aussehen würden, wenn man die Linien wegließe. So müssen auch die ältesten römischen Neumen ausgesehen haben, denn diese Schreibung ist diejenige der ältesten aus Rom und aus der Nähe von Rom erhaltenen Neumen,

derjenigen von Montecasino und Benevent vom 10. Jahrh. an (vgl. S. 289), wie übrigens der Neumenform nach auch der drei römischen Hss., die von der gregorianischen Überlieferung abweichen, aber bereits das Liniensystem haben. Erst beim Wege in den Norden Italiens und über die Alpen haben die Neumen infolge der Unachtsamkeit der Schreiber, denen die Singweisen nicht genügend im Gedächtnisse hafteten, die intervallmäßige Aufzeichnung verloren und wurden wagerecht nebeneinander geschrieben; die sanktgallischen und hie und da auch andere nordische Neumenschreiber haben dann die Mängel ihrer Tonzeichen durch allerlei Zusätze zu den Neumen vergeblich zu heben gesucht.

Zu S. 174 Anm. Vgl. Maur Sablayrolles, A la recherche des manuscrits grégoriens espagnols, Sammelbände der IMG. XIII S. 205 ff.

Zu S. 177 3. Zeile von unten. Die vielfältigen Beziehungen der mozarabischen Neumen zu den mittelgriechischen legen die Vermutung nahe, daß auch sie zuerst Intervallzeichen waren, daß jeder Neume ein bestimmter melodischer Schritt oder Sprung nach oben oder unten entsprach.

Zu S. 192 unten. Die irisch-angelsächsischen Neumen der frühesten Zeit müssen die melodischen Schritte und Sprünge durch verschiedene Schreibung der Zeichen im Raume (höhere oder tiefere) zum Ausdruck gebracht haben. Vgl. Bannister in der Introduzione p. XXVII b der Monumenti vaticani di Paleografia musicale latina, der das Troparium von Winchester aus dem 10. Jahrh. nennt. Bald, hier früher, dort später, verfielen aber auch die englischen Schreiber dem Zuge der Zeit und zeichneten die Neumen einfach nebeneinander.

Zu S. 205. Die dritte Notenzeile muß den Schlüssel auf der zweitobersten Linie haben.

Zu S. 207. Die Würzburger Hs., der das Faksimile entstammt, gehörte früher zur dortigen Dombibliothek und hat heute die Signatur: M. p. th. f. 14. Ihren Inhalt bilden Paralipomenon libri duo saec. IX; das Neumenbeispiel ist etwas später am Ende der Hs. hinzugefügt worden.

Zu S. 225 Ende der Anmerkung. Das tiefe *B*♭ (Halbton über dem *A*) ist in einigen Hss. als *BB* vermerkt, so in Cod. Graz 807. Der Tonbuchstabe *H* erscheint zum ersten Male bei Seb. Virdung, Musica getutscht, 1511.

Zu S. 228. Die Dasiaschrift scheint für das Quintenorganum geschaffen worden zu sein.

Zu S. 229 hinter das Notenbeispiel. Hucbald hat auch Neumen zwischen die Linien geschrieben, aber nur für je einen Ton, puncti und jacentes Virgulae (Coussemaker, Scriptores II p. 74 b); er löste also die Gruppenzeichen auf. Es geschah das wegen des Organums, das immer nur in langsamer Bewegung ausgeführt wurde.

Zu S. 241. Der gesperrte Satz soll lauten: »in der Regel steht das *c* weder über einem Punctum noch einem Haken«. Die gegenteiligen Beispiele sind so selten, daß man sie als Ausnahmen ansehen muß, die eine andere Erklärung erheischen, die wir heute aber noch nicht geben können, weil die Neumenbuchstaben überhaupt noch viele Rätsel bergen.

Zu S. 251. Statt »in St. Gallen« ist zu setzen »in Cod. 121 von Einsiedeln«.

Zu S. 257 Anm. Vgl. noch Gmelch im Cäcilienvereins-Organ 1911 S. 215 ff.

Zu S. 260 Zeile 2. Nach Andoyer (Revue du chant grégorien XXI p. 112) stammt das Fragment aus Benevent.

Zu S. 263 muß es hinter dem gesperrten Satze heißen: »fast unumschränkte Geltung«, in der vorletzten Zeile desselben Abschnittes statt »überall«: »dort meist«.

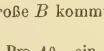
Zu S. 272 unten. Nach Wilmart (Cabrol's Dictionnaire s. v. Corbie c. 2941) stammt das Zitat aus einer Chronik des 16. Jahrh.; die Neumenproben, die wir aus dem 10.—11. Jahrh. aus Corbie haben, hätten die gewöhnliche Schreibung ohne Linien oder Diastematie.

Zu S. 284 4. Zeile von unten. Die Singweise des Hymn. *Ut queant laxis* stammt nicht von Guido selbst, findet sich vielmehr bereits in einer Hs. von Montpellier aus dem 10. Jahrh. (Cod. 426) und zwar zu den Worten der Ode des Horaz: *Est mihi nonum superantis annum.*

Zu S. 286 1. Abschnitt. Die Legende einer himmlischen Erleuchtung des hl. Gregor bei der »Komposition« der liturgischen Lieder wurde gegen Ende des Mittelalters mit nur geringen Änderungen auf Guido übertragen und im Anschluß an Gedanken in den Prologen zu Gregors Antiphonar neu formuliert. Das *ut re mi fa sol la* und die Hand wurden ihm nach langem Beten und Fasten von oben her geoffenbart. Vgl. Guido d'Arezzo, monaco ed eremita Camaldolense, Prato 1882 p. 65 ff., ein Panegyrikus ohne kritische Anwandlungen zum Kongreß von Arezzo. Ein Erfurter Traktat des 14. Jahrh. redet sogar von den Neumae a Guidone inventae; vgl. Archiv für Musikwissenschaft I S. 163 und 640.

Zu S. 287 letzte Zeile. Sogar das doppelte große *B* kommt als Schlüsselvorzeichen vor; so in Cod. Graz fol. 11a.

Zu S. 331 letzte Zeile. Die Karlsruher Hs. Pm 10, ein Lektionar des 14. Jahrh., schreibt die Noten auf Linien als Virgen, die in den Zwischenräumen als Punkte.

S. 334 soll die erste Notenzeile so schließen: 

Zu S. 343 2. Abschnitt. Nach einer Schulordnung des 14. Jahrhunderts hatte der Domschullehrer zu Speier an Sonn- und Festtagen Unterricht im Singen und Notenschreiben nach dem Guidonischen System zu erteilen; vgl. Ringholz, Einsiedeln unter Abt Johann I. von Schwanden, S. 23—26.

S. 347 2. Abschnitt Zeile 11 soll es »Lucantonius« heißen.

S. 355 vorletzte Zeile soll es »subposito« heißen statt »subpositio«. Der Anonymus wird von Bannister (Monumenti vaticani di Paleografia musicale latina II tav. Ia) in die erste Hälfte des 11. Jahrh. verlegt.

S. 359 7. lateinische Zeile von unten lies »aequalitate« statt »aequitate«.

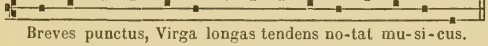
S. 361 5. Zeile des deutschen Textes lies »bis« statt »wenn«.

S. 362 in § 8 ist statt »aequitate« zu lesen »aequalitate«, ebenso S. 365.

S. 365 Zeile 9 und 17 lies »aequalitas« statt »aequitas«.

S. 366 Zeile 10. Dieselbe Handschrift bestätigt ausdrücklich den Breviswert des • und den Longawert des — in cap. 11 mit den folgenden (in barbarischem Latein verfaßten) Worten: »Vos cantores, qui vultis scire vias neumarum et vultis inquirere artem musicorum, videatis quomodo dividantur neumarum chordae et quomodo pergunt per aequalitatem (wohl = wie die Neumen bald sich zerteilen, in die Höhe und Tiefe auseinandergehen, d. h. steigen oder fallen, bald in wagerechter Linie geschrieben werden, auf der gleichen Stufe bleiben). Quoniam (= selbst wenn) omnes neumae aequaliter pergunt, sed tamen melodia cantorum qualiter *brevi* •, *qualiter longa* —. (Vgl. auch Fleischer, Neumenstudien I S. 86.)

S. 375 Notenzeile. Die Hs. fügt noch den wichtigen (von Pothier ausgelassenen!) Satz hinzu:



Breves punctus, Virga longas tendens no-tat mu-si-cus.

der beweist, daß dem Schreiber trotz allem die alte, ursprüngliche Lehre vom Neumenrhythmus nicht unbekannt war.

S. 379 Zeile 3 ist hinter »Neumierungen« beizusetzen: »namentlich die sanktgallischen, aber auch die von Montecasino u. a.«

S. 380 Zeile 2 lies statt »mit diastematischen«: »für syllabische«.

S. 381 sind die letzten sechs Zeilen von unten nach Zusatz zu S. 241 zu berichtigen.

S. 382 Zeile 10 von unten ist hinter »Neumenpunctum« einzuschalten: »in St. Gallen«.

S. 398 Zeile 3 des Textes ist zu lesen statt »zuerst niemals«: »in St. Gallen kaum«.

S. 410 Zeile 15 ist zu lesen statt »Gauthier«: »Gontier«.

Zu S. 416 Anm. Statt die älteste Ausführung des römischen Gesanges in Rom selbst und seiner Umgebung aufzusuchen, wird der alte Irrtum, der in den sanktgallischen Neumendenkmälern die unverfälschten Zeugen des gregorianischen Gesanges erblickt, bis in seine letzten, sogar praktischen Folgerungen weitergeleitet. Selbst die »nimia dissimilitudo nostrae et Romanorum cantilenae«, die Notker Balbulus um 880 betont, wird übersehen, und daß noch im 12. Jahrh. in Montecasino die Elemente der Neumenschrift rhythmisch bestimmt waren (Virga recta und jacens = Longa, Punctum = Brevis), womit die gesamte ältere Überlieferung übereinstimmt. Noch Guido sagt, daß die eine Neume nach daktylischer Art verlaufe, die andere jambisch war. Nun waren aber seine Neumen sicher nicht die sanktgallischen oder Metzer, sondie italienischen (oder französischen?). Und die, soweit man bisher weiß, einzigen, sicher aus Rom stammenden Gesangbücher (vgl. II S. 297 Anm.) haben die Eigenheiten der Neumen von Montecasino (!). Im Gegensatz zu den klaren und zahlreichen Quellenangaben, die in den Neumentabellen sogar bis in die praktische Gesangstunde hineinführen, wird immer noch behauptet, die Neumen seien von Anfang an rhythmuslos, und um ihnen einen solchen zu geben, wird dieser mit Aufgebot unsäglicher Mühe und wieder nicht ohne schwere Irrtümer im einzelnen aus den sanktgallischen Zusatzzeichen, die sich nur in einigen nordischen, aber in keiner einzigen (!) italienischen Hs. finden, rekonstruiert. Das heißt nichts anderes, als beim hellen Sonnenlicht den Tag nicht sehen wollen. Und doch sind die Zeugnisse aus Montecasino wichtiger als alle die Bände, die über die sanktgallischen Neumen veröffentlicht worden sind. Es wäre an der Zeit, daß unsere praktischen Lehrbücher des Chorals, wenn sie sich mit geschichtlichen Dingen befassen, endlich einmal die alten Irrtümer beiseite schöben und dem geschichtlichen Tatbestand, wie er heute klar erkennbar vorliegt, Rechnung trügen. In keinem anderen Falle herrscht in der popularisierenden Literatur eine solche hartnäckige Rückständigkeit und Außerachtlassung der elementaren Forderungen wissenschaftlicher Darstellung.

S. 426 Anm. Zeile 2 und 3 muß es natürlich heißen »vorurteilslos«.

S. 476 zu Anm. 1. Das Graduale Cod. XIII B 7 der Prager Univ.-Bibliothek aus dem 14.—15. Jahrh. in Quadratnoten gibt den Gesangbuchschreibern die folgende Anweisung:

Ista rubrica ponatur in prima pagina gradualium singulorum:

1) In primis iniungitur fratribus ut de certo tam in gradualibus quam in antiphonariis nocturnalibus et aliis faciant notam quadratam et quattuor lineas omnes rubeas sive nigras, et litera apte et distincte scribatur ita, quod nota congrue super suam literam valeat ordinari, et fiant lineae modo debito distantes, ne nota hinc inde comprimatur ab eis.

2) Secundo quod custodiant eandem literam, eandem notam cum suis ligaturis, easdem pausas, quae in exemplaribus correctis cum magna diligentia continentur, nihil scienter addito vel remoto.

3) Tertio quod quemlibet librum scriptum post exemplaria ter ad minus, ante quam ligetur vel ponatur in Choro, corrigant diligenter tam in litera quam in nota, ne ista opera, sicut solitum est, propter defectum correctionis corrumpantur.

4) Quarto ut postquam habuerint correcta Gradualia, Ordinaria praedicta et Missalia, faciant officium secundum quod in eis continetur. Nec faciant huiusmodi opera scribi vel notari a saecularibus aliqua ratione, sed habere valeant fratres ordinarios, qui et scribere et notare noverint competenter. Quodsi nesciunt, addiscant et cogantur ad hoc per suos superiores, quia saeculares omnia fere, quae scribunt vel notant, corrumpunt.

Zu Band III.

S. 28 Zeile 7. Nach einem Anonymus Ratisponensis (de modo legendi et accentuandi Epistolas et Evangelia bei Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg S. 78) wurde regelmäßig die Akzentsilbe vom Tubaton *f* zum *a*, eine Terz in die Höhe, geführt. In solchen Fällen offenbart der Akzent die musikalische Bedeutung und Wirkung des melodisch höheren Tones, nicht die expiratorische unseres heutigen Akzentes. Indessen zeigt »jedes bisher bekannt gewordene Akzentsystem eine Mischung der beiden Elemente (d. h. des dynamischen oder expiratorischen und des musikalischen Akzentes) und es ist ein Irrtum, zu glauben, daß es Sprachen mit rein dynamischem oder rein musikalischem Akzente gäbe. Richtig ist nur, daß entweder das eine oder das andere Element in dem jeweiligen Akzentsystem dominieren und daher den Ausschlag geben kann (vgl. Siewers, Metrik 1 S. 63).

S. 39 Zeile 8 von unten. Vgl. W. Keller in den Prager deutschen Studien Heft 8 S. 11.

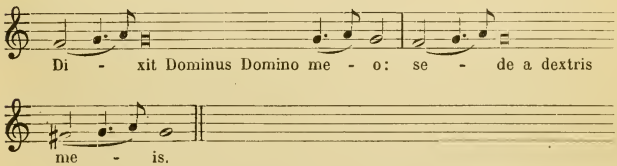
S. 46 Zeile 4 des Textes lies: »Joannem«.

S. 69 Zeile 10 des Abschnittes über die Präfation wolle man hinzufügen, daß Benedikt XV. 1919 je ein neues Formular für die Messe des hl. Joseph und pro defunctis eingeführt hat.

S. 91 vorletzte Zeile lies: »versuum«.

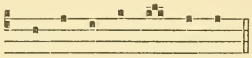
S. 101 in der Formel für den V. Ton lies: »Domine«.

S. 106 Anm. 2. Die Psalmodie der Visitandinnen kennt nur diese immer wiederholte und langsam ausgeführte Formel:



S. 121 Anm. Auch das Antiphonarium vaticanum hat diesen Ton für die Tageshoren von Ostern.

S. 250 soll die fünfte Notenzeile lauten:



S. 273 Anm. 2 soll »Aachener« fehlen.

S. 274 ist das erste Neumenbeispiel so zu übertragen:

Personen- und Sachregister.

A

Aachen, Kirche von, 247, 263 ff., 322, 480.
Ab arce siderea, 495.
Abcdarische Sequenzen, 500.
Adam, von St. Victor, 490.
Adest namque Pascha, 487.
Ältester Meßgesang (Tractus), 366 ff.
Aeterne rerum conditor, 464.
Agnus Dei, 448.
Akklamationen, 57.
Akzent, 4, 22 ff., 25, 28 ff., 81; in der Psalmodie, 113 ff., 199 ff.; akzentischer Anfang, 342; akzentischer Schluß, 288; Akzentuierung der Endsilbe, 39 (vgl. auch Punctus).
Alkuin, 24.
Alleluja, 13, 397 ff.; archaische Form, 398 ff.; klassische Form, 404; tropiert 505, 524.
Allelujatische Antiphonen, 309.
Alma redemptoris mater, 496 ff.
Amalar, 4, 309, Anm. 344, 432.
Ambrosianische Hymnen, 462 ff.; Pater noster, 59ff.; Präfation, 69; Psalmodie, 86.
Analecta hymnica, 503 Anm.
Anders, Kloster, 271 Anm.
Anfang, melodischer, in hoher Lage, 287 ff.
Angelo annuntiante, 500.
Anpassung, melodische, eines Gesanges oder Gesangteiles an das Vorhergehende, 78 ff., 88, 129 ff., 332, 338, 440.
Antiphonarius liber, 24.
Antiphonen, 284 ff., 303 ff., 345 ff., 418.
Antiphonische Psalmodie der Messe, 10, 87; des Offiziums, 9, 83 ff., 87 ff.
Architektonischer Bau der Melismen, 520.
Arie, 524.
Arioso, 524.
Asino, Prosa de, 494.
Asymmetrischer Bau der Melismen, 520.
Aurelian, von Reomé, 83 ff., 96, 108, 118, 129, 147, 209, 268 ff., 320, 372 Anm.
Aquileja, Lamentationston von, 242 ff., 260 Anm.
Ave Maria, nos pia, 508.
Ave maris stella, 468 ff., 481 ff., 495.
Ave virgo regia, 496.
Ave virgo singularis, 496.
Ave virgo virginum, 496.

B

♭ in Psalmodie des V. Tones, 135.
Bach, Joh. Seb., 458 Anm.
Baini, 245.
Bannister, 245, 439.
Barbarismen, 292 ff.
Beda venerabilis, 39.
Beethoven, 458 Anm.
Bellermann, Heinr., 20 Anm.
Benedicamus Domino, tropiert, 508.
Benedikt, Regel des hl., 222.
Benedictus, 456.
Beneventer Handschriften, 63 ff., 69 ff., 78, 238.
Berner Handschrift, 254 ff.,
Bewerunge, 300 Anm.
Blume der Meistersinger, 521.
Blume, 439 ff., 483 Anm.
Bohn, 1, 26 Anm., 41, 257 Anm.
Bourgoing, 105, 460.
Brambach, 23 Anm.
Buchstaben als Vortragszeichen in der Passion, 244 ff.

C

Canticapsalmtöne, 98 ff., 102 ff., 117 ff.
Cantorinus, 25, 33, 36, 42, 45, 82, 84, 251.
Cantus fractus, 459.
Cassiodor, 39, 397.
Caudae, 321, 348. 398 ff.
Chorgesang, 305 ff., 516.
Christe redemptor omnium, 473.
Clare sanctorum senatus, 486.
Collectarius liber, 24.
Comes, 24.
Commemoratio brevis, 84 ff., 88 ff., 96, 119, 146, 268 ff.
Commissura, 246 ff.
Communio, 325 ff.; Psalmodie, 139.
Concentus, 4 ff.
Conditor alme siderum, 475.
Cotto, Johannes, 112.
Credo, 458 ff., 516.
Curia papalis, 45, 228, 235, 237, 244, 250, 455, 466 ff.
Cursus, 276 ff.
Cursusdifferenzen, 130 ff.

D

Dekorative Choralformen, 5.
Descendit de coelo, S. 212 ff., 347 ff.
Desiderius von Montecasino, 61, 63, 70.
Deus enim firmavit, 506.
Deutsche Choralüberlieferung, 6 ff., 452 Anm., 525; Psalmtöne, 86 ff., 100 ff.; Rezitationstöne, 25, 31 ff., 34, 45, 48, 67, 76 ff.; Litanei, 262.
Deutsche Tropen, 515.
Dialoge, 516.
Diatonik, 520.
Dies irae, 499, 500.
Differenzen der Psalmodie, 127 ff, 166 ff., 210 ff.
Diffinitionen vgl. Differenzen.
Dominikaner, Lektionstöne der, 25, 41, 45, 49, 56, 271 Anm.
Doppeltenor der responsorialen Psalmodie, 198 ff.
Doxologie, 211.
Dramatischer Charakter, 518.
Dreiteilige Form, 330 ff., 516.
Dreves, 463.
Drinkwelder, 483 Anm.
Dumont, 460.
Dunstan, Kyrie des hl., 439.
Durandus, 48, 244.

E

Echo, 520 Anm.
Elias Salomonis, 37, 41, 274.
Englische Rezitationstöne, 25, 33, 36, 44, 49, 56, 75.
Entlastung kurzer Silben, 291 Anm.
Epischer Charakter der Choralmelodie, 295, 518.
Epistel, tropiert, 514 ff.
Epistelton 42 ff.
Evangeliarien, 23, 513.
Evangelium, tropiert, 512 ff.
Evangeliumston, 46 ff, 257 ff.

F

Felber, 20 Anm.
Ferretti, 2, 277.
Festivae laudes, 502.
Festivis resonent, 477.
Festum nunc celebre, 477.
Finalis in der Psalmodie, 128 ff., 165 ff., 184 ff., 207 ff.,
Fleischer, 2, 20 Anm., 234, 236 ff.
Flexa, 113 ff.
Frageton, vgl. Punctus interrogativus.
Fragesätze, 288.
Francigena (sc. melodia), 61 ff., 69.
Franziskanische Orationstöne, 66 ff., 74 ff., 454 Anm.
Französische Psalmtöne, 67 ff.
Freie Choralformen, 5, 10 ff.
Fuga, älteste Bedeutung, 349.

G

Gastoué, 2, 106 Anm., 277 Anm., 439 Anm., 449 Anm., 454 Anm.
Gaudete, vos fideles, 489.
Gebundene Choralformen, 5, 8 ff., 17 ff.
GekürzteResponsoriumspsalmodie, 214.
Genealogien, 251 ff.
Gevaert, 2, 304, 464 Anm., 471 Anm.
Glarean, 246 ff.
Gleichmaß der Choralbewegung, 274 ff.
Gloria in excelsis, 450, tropiert 510.
Grado, Synode zu, 79, 260.
Gradualresponsorium, 12 ff., 369 ff.
Grates nunc omnes, 485.
Grazer Handschrift, 263, 506.

Gregor I., 23, 397.
Gregoriusblatt, 245 ff., 252 Anm.
Griechische Gesänge, 399; Tonartenbezeichnungen, 132 Anm.; Textzusätze, 502 Anm.
Guidetti, 25, 33, 36, 42, 51, 57, 74, 82, 105, 137, 214 ff., 237 ff., 250, 264, 451.
Guido, 225.

H

H Rezitationston, 142, 358 Anm.
Haiton, von Basel, 53 Anm.
Hartker, 130, 345.
Hartmann, von St. Gallen, 479.
Heinrich von Meißen, 439.
Hermannus Contractus, 112 Anm., 316, 496.
Hermesdorff, 1, 25 Anm., 45 Anm., 437 Anm., 457 Anm.
Hieronymus, 23 Anm., 37.
Hildegard von Bingen, 439.
Hodie cantandus, Tropus, 511.
Hostis Herodes impie, 475, 479.
Humili prece, 480 ff.
Hymnarien, 463 ff.
Hymnen, 462 ff.
Hymnus trium puerorum, 361 ff.

I

Idelsohn, 240, 367.
Immense coeli conditor, 472.
Imperfectio semitonii, 112 Anm.
Initium der Psalmodie, 30, 115ff., 117ff., 128, 144 ff., 159 ff., 201 ff., 359 ff.
Innozenz III., 3.
Instituta patrum, 96.
Interpretative Formen, 512.
Interpunktion, melodische, 21 ff., 80 ff., 366 ff.
Introitus, 11, 322 ff.; Psalmodie, 139 ff.
Invitatorium, Psalmodie des, 176 ff., 313 ff.
Iste Confessor, 469, 476.
Iso von St. Gallen, 483.
Italatexte, 176 ff.
Italische Psalmodie, 97 ff.; Rezitationstöne, 34 ff., 56 ff., 69 ff.

J

Jam Domnus optatas, 505.
Jam lucis orto sidere, 471.
Jesu nostra redemptio, 467 ff.
Johannes Cotto, vgl. Cotto.
Johannes de Grocheo, 27 Anm., 88 Anm.
— de Muris, 321 Anm., 345, 348.
— Tinctoris, 321 Anm.
Johner, 2.
Jubilate Deo (Offertorium), 422 ff.
Jubilemus salvatori, 491.
Jubili, 321, 483 Anm.
Jüdische Buchstaben, 236; Weise der Klagelieder, 240.
Jüngere Choralgesänge, 460.
Julian von Speier, 318, 350.

K

Kadenzen, 28 ff., 273 ff.
Kadenzempfindung, 61.
Karfreitagsimproperien, 80.
Karl der Große, 108.
Karmeliter, 106.
Karthäuser, 25, 46 ff., 66, 73, 261 ff.
Kienle, 1, 298 Anm.
Kirchentonarten, 88 ff.
Kölner Lektionstöne, 25.
Königshofen, Tonar, 215.
Kollekten, 53 ff.
Koloratur, 517 ff.
Komponisten von Kirchengesängen, 439.
Konzil zu Worms, 321 Anm.
Kyrie eleison, 439 ff.
Kyrie cunctipotens dominator, 504.

L

Lach, Robert, 83 Anm.
Lachmann, 39.
Laetabundus exultet, 484.
Laetentur coeli, Offertorium, 420.
Lamentationen, 235 ff.
Laudes claras canticorum, 495.
Lauda Syon, 500, 515.
Laudes crucis attollamus, 491.
Lektionar, 23 ff.
Lektionen, 37 ff.
Leipziger Graduale, 146, 153 ff.
Leo IV., 23.
Leo IX., 439, 455.
Liedform, 472 ff., 524.
Limoges, St. Martial von, 485.
Litanei, 260 ff.
Liturgie, als formbildend, 14 ff., 298.
Lossius, Lukas, 84.
Lucis creator optime, 472.

Ludwig XIII., 106 Anm.
Luthers Kirchenakzent, 81 Anm.
Lux aeterna, 322 Anm.
Lyrischer Charakter, 518.

M

Marbach, 328 Anm.
Marianische Antiphonen, 320; Sequenzen, 495 ff.
Marxer, 449 Anm.
Mathias, 2, 84 Anm., 105 Anm., 131 Anm.
Matutinlesungen, 38 ff.
Mediante in der Psalmodie, 92 ff., 119 ff., 149 ff., 182 ff., 203 ff.; gekürzte 126 ff.
Medizäisches Graduale, 1, 15 Anm. 147 ff., 156 ff., 162 ff., 170 ff., 373 Anm.
Meistersinger, 521.
Melismen in den Allelujagesängen, 406 ff.; in den Gradualresponsorien, 373 ff.; in den Offiziumsresponsorien, 346 ff.; in den Tractus, 355 ff.; in den Offertorien 422 ff.; Geschichte, 519 ff.
Melismatische Erweiterung einfacher Gesänge, 374 ff., 383 ff.
Melismenfeindschaft, 502.
Memorierverse, 104.
Mensurale Ausführung der Prosen, 494.
Meßpsalmodie, 139 ff.
Mersenne, 106.
Metrik der Psalmodie, 274; der Hymnen, 463 ff.; der Allelujajubilen, 484 Anm.
Metrische Texte, 294.
Minnesänger, 525.
Missa, 16, 460 ff.
Missale plenarium, 24.
Mocquereau, André, 28 Anm., 276 ff.
Moderne Noten, 6 Anm.
Modulation, 332 ff.
Molitor, 4 Anm.
Monologe, 518.
Montecasinensische Formeln, 34 ff., 61 ff., 69 ff., 78, 238 ff.
Motivische Arbeit, 411 ff.
Mozarabisches *Paternoster*, 58 ff.
Münstersche Lektionstöne, 25.
Mundamini, mundamini, 495.
Musica Euchiriadis 225.

N

Nato canunt omnia, 488.
Neujahrstag, 516.
Neuma, 33, 320 ff., 344 ff.
Neumierungen von Sequenzen, 483 Anm., 484 Anm.
Nicetius, Pseudo-, 270.
Notker Balbulus, 483 ff., Physicus, 476 ff.

O

O alma trinitas, 488.
O beati viri, Responsorium, tropiert, 509.
O-Antiphonen, 308.
O Christi pietas, 457.
Offertorium, 12, 418 ff.
Offiziumsantiphonen, 10 ff., 303 ff.; Responsorien, 11 ff., 327 ff.
Oktoechos, 88 ff., 267, 368, 524.
O lux beata trinitas, 473.
O Maria clausa porta, Responsorium, tropiert, 509.
O Maria, maris stella, 492.
O quam suavis est, 457.
Orationalien, 24, 53 ff.
Orationen, 53 ff.
Oratorianer, 105, 460.
Ordinarium Missae, 435 ff.
Organischer Bau der Melismen, 520.
Organum, 112 Anm.
Orientalische Psalmodie, 92 Anm., 117, 519.
Ornithoparchus, 4, 81.
Ottfried von Weißenburg, 39.
Ott, 304 Anm.

P

Paléographie musicale, 2, 22 Anm., 202 Anm., 203 Anm.
Pange lingua gloriosi, 470, 478.
Päpstliche Kapelle, 66 ff., 74 ff., 82, 455; Liturgie, 236, 244, 455.
Parisot, 23 Anm., 234, 235, 471.
Parodien von Sequenzen, 498 ff.
Passion, 243 ff.; Passionsspiele, 245.
Pater noster, 57 ff.
Pausa, 119 ff.; correpta, 126 ff.,
Pausationes, 37 ff.
Peregrinus, vgl. tonus.
Periode, choralische, 9 ff., 286 ff., 331, 516.
Petit, 89 Anm.

Petrus de Cruce, 140 Anm.
Philippus a. S. Joanne Bapt. 460.
Pianische Reform, 25, 33, 35, 68, 82, 250 ff., 259 ff., 306 Anm., 451.
Plainchant musical, 460.
Polnische Lektionstöne, 25.
Pneuma, 33, 320 ff.,
Polyphonie, 16. 296 Anm.
Pontifikalien, 24.
Positurae, 37 ff.
Pothier, Joseph, 2, 22 Anm., 41, 289 Anm., 372 Anm., 449 Anm., 454 Anm.
Praeconium paschale, 228 ff.
Präfation, 7, 69 ff., 397 ff., 456.
Prager Handschrift, 258 ff.
Primitives im Choral, 516.
Primitiver Vortrag eines längeren Textes, 83 Anm.
Primo dierum omnium, 473.
Prophetien, 44 ff., 52.
Prosen vgl. Sequenzen.
Protestanten, 525.
Prozessionsantiphonen, 349; Hymnen, 479.
Psalmodie, 83 ff.; jüngere Töne, 104 ff.; der Responsorien, 190 ff.
Puer natus est, Introitus, tropiert, 511.
Punctum in der Lectio, 57 ff.; in der Psalmodie, 128 ff.
Punctus circumflexus, 40, 42, 46, 48; correptus, 39; elevatus, 40, 42, 46, 48; interrogativus, 40, 43, 46, 48; versus, 38 ff., 43, 48.

Q

Quadratschrift, 5 ff.
Quem terra, pontus aetera, 466.

R

Raimondi, 106.
Raillard, 250 Anm.
Raoul von Tongern, 119 Anm.
Ratpert, 481.
Recordare Virgo mater, 507.
Rede, gehobene, 516.
Reformbücher, 1, 16 Anm., 525.
Regensburger Lektionstöne, 25.
Regino von Prüm, 84.
Reimkadenzen, 332, 337.
Repetenda, 421 ff.,
Requiem aeternam, 322 Anm.
Res est mirabilis, 405.
Responsorien 284 ff., 327 ff.; brevia, 8 ff., 217 ff.; ihre Psalmodie, 10, 188 ff., 524.
Rex laudes Christe, 487.
Rex sanctorum angelorum, 481.
Rezitativ, 19 ff., 23 Anm., 109, 451. — neueres, 523 f.
Rhau, Georg, 84.
Rheinau, Antiphonar von, 120 Anm.
Rythmik, 265 ff.; der Hymnen, 465 ff.
Römisches *Pater noster*, 61 ff.
Romanische Choralüberlieferung, 6 ff.
Rondoform, 524 ff.
Rouen, Kirche von, 244, 480.
Russischer Kirchengesang, 502 Anm.

S

Sakramentarien, 23.
Salisbury, Kirche von, 244 ff., 248 ff., 264.
Salve festa dies, 480.
Salve regina, 460.
Salve sancta Dei parens, 496.
Salve sancta parens, 496.
Sanctorum meritis, 476.
Sanctus, 455.
Schlecht, Raymund, 1, 84 Anm., 89 Anm.
Schubiger, Anselm, 1, 130 Anm.
Semipunctum, 57.
Sequenzen, S. 483 ff., tropiert 515 ff.
Sigl, Max, 461 Anm.
Solesmes, 6 Anm., 439; vgl. Mocquereau.
Sologesänge, 327 ff., 502.
Solopsalmodie, 10, 188 ff.
Sprachgesang, 19 ff; Rhythmik, 257 ff.
Stabat mater, 499, 500.
Stella maris, o Maria, 5, 509.
St. Gallen, 485.
Stile im Choral, 3 ff., 14 ff.
Subsemitonal, 41 ff., 114 ff., 117 ff., 120 ff., 149 ff., 524.
Subtonal, 38 ff., 114 ff., 117 ff., 120 ff., 151 ff., 524.
Syllabik in den Hymnen, 463 ff.; in den Offertorien, 418 Anm.; in den Sequenzen, 483 ff.
Synagogaler Gesang, 367, 396.
Syrischer Kirchengesang, 320.

T

Te Deum laudamus, 224, 451.
Tegernseeer Lektionston, 34, 34, 241 ff.
Tenor, 109 ff., 142 ff., 182 ff., 198 ff., 199, 332 ff.; *h.*, 142.

Textbehandlung, 14 ff., 91 ff., 124., 145 ff., 169, 209 ff.
Textwiederholungen, 423, 428 ff.
Themen, melodische, der Antiphonen, 309 ff.; der Responsorien, 328 ff.
Theodulph von Orléans, 479.
Thiéry, 2.
Tibi Christe, splendor Patris, 467.
Tibi cordis in altari, 496.
Thomas von Celans, 499.
Tonarten des Rezitativs, 27 Anm., 266; des Invitatoriums, 186 ff.; der Antiphonen, 303, 314; der Responsorien, 328 ff., 349 ff.; der Tractus, 355, 367, 524; der Gradualien, 375; der Alleluja, 398 ff., 404; der Sequenzen, 490 ff.; die ältesten, 525.
Tonmalerei, 299 ff., 432.
Tonus peregrinus, 108 ff.
Totenmesse, 173 ff., 433 (Offertorium), 447 (Kyrie).
Tractus, 352 ff., 369, 512, 524.
Trierische Lektionstöne, 25, 45, 48 ff.; 51 ff., 253.
Trinitasoffizium, 347 ff., 349 ff.
Tropen, 436 ff., 502 ff.
Tuba, 3 Anm., 26 ff.; Verbindung zweier Tubae, 63 ff., 109.
Tuotilo, 439, 511.
Typische Singweisen der Responsorien, 330 ff.

U

Urban VIII., 471 Anm.
Urs beata Jerusalem, 474.
Urgeschichte der Psalmodie, 175 ff.

V

Variationstechnik der Responsorien, 329 ff; der Tractus, 353 ff.; der Gradualien, 376 ff., 524.
Venantius Fortunatus, 479.
Veneremur virginem, 495.
Veni redemptor genitum, 479.
Veni sancti Spiritus, 476, 500.
Vergente mundi vespere, 495.
Versikel des Offiziums, 8, 19 ff., 31 ff.
Versus ad repetendum, 315.
Vexilla regis prodeunt, 470, 475.
Viadana, 460.
Victimae paschali laudes, 497 ff., 500.
Villetard, 459 Anm., 504 Anm.
Vir erat in terra, 430.
Vivell, Coelestin, 84 Anm., 108 Anm.
Vogeleis, 297 Anm., 439 Anm.
Vokal, melodischer Charakter, 19 ff., 520 ff.
Vulgatatext, 176.

W

Wandernde Melismen, 374 ff., 417.
Weinmann, 464 Anm.
Wiederholung von Melodien auf verschiedene Texte, 310 ff., 326 ff., 329 ff., 351, 370 ff., 400 ff., 404 ff., 417, 419 ff.; innerhalb von Melismen, 407, 425; von Hymnenmelodien 472 ff.
Wipo, 498.

Z

Zisterzienser Lektionstöne, 25, 38, 55 ff., 65 ff., 70 ff.; Te Deum, 231 ff.; Litanei, 261 ff.; Vortrag, 271 Anm., 281 ff.
Zweiteiligkeit der Formen, 284 ff., 517.
Zwischenglieder in der Psalmodie, 203.
Zyklische Form, 438.

WELLESLEY COLLEGE LIBRARY
3 5002 03072 3592

ML 3082 .W122 3

Wagner, Peter, 1865-1931.

Einf uhrung in die
gregorianischen Melodien

MUSIC LIBRARY

ML 3082 .W122 3
Wagner, Peter, 1865-1931.
Einf uhrung in die
gregorianischen Melodien

GE. STECHERT & Co
(ALFRED HAFNER)
NEW YORK